REVUE ROUMAINE

4/75

REGARDS ROUMAINS SUR LE MONDE

UNE CULTURE OUVERTE ● BRÈVE ANTHOLOGIE DE LA LITTÉRATURE DE VOYAGES ● IMPRESSIONS DE PEINTRES ● CONFRONTATIONS AVEC LE THÉÂTRE UNIVERSEL ● LA MUSIQUE ET LA CIRCULATION DES THÈMES

—La vie littéraire et artistique—

XXIXe ANNÉE

Publication trimestrielle
de littérature et d'art,
paraissant en français, russe,
anglais et allemand

Rédaction et administration:
1, PIAȚA SCÎNTEII
BUCAREST
Téléphone: 17.33 36

Imprimé à l'Entreprise
polygraphique
ARTA GRAFICĂ
133—135,
Calea Șerban Vodă
Bucarest

En couverture
GHEORGHE PETRAȘCU: Le Pont du Rialto (détail)

SOMMAIRE

REGARDS ROUMAINS SUR LE MONDE

MIRCEA MALIŢA 3 UNE CULTURE OUVERTE

LITTÉRATURE

Prose

NICOLAÏE MILESCU SPĂTARUL 9 DESCRIPTION DE LA MER BAÏKAL ET DE LA VILLE DE SI-NGAN
DINICU GOLESCU 12 LINZ ● PROPOS DIVERS
ION CODRU DRĂGUŞANU 14 LONDRES, NOVEMBRE 1843
NICOLAE FILIMON 17 COLBACK-À-TOUFFE, RIEN POUR LA BOUFFE
DIMITRIE BOLINTINEANU 20 A ŞUMLA
NICOLAE IORGA 24 CE QUI FAIT LA BEAUTÉ DE VENISE
MIHAÏL SADOVEANU 27 A PROPOS D'HOMMES
CEZAR PETRESCU 30 En TU 104 À TACHKENT
MIHAÏ RALEA 33 LES ANTILLES
TUDOR VIANU 35 MODERNISME ET ARCHAÏSME
GEORGE CĂLINESCU 38 LE PEUPLE TRAVAILLEUR
ZAHARIA STANCU 41 NA L'EST DES MONTS OURAL EN SIBÉRIE
GEO BOGZA 44 LA CHINE
NICOLAE MORARU 46 PARMI LES GENS DE THÉÂTRE
MARIN PREDA 49 VIETNAM
EUGEN BARBU 53 *JOURNAL AMÉRICAIN:* LE PACIFIQUE ● APPROXIMATIONS ET SUGGESTIONS
A. E. BACONSKY 57 PARIS
OCTAVIAN PALER 60 PALERME ● 24, VIA BUTERA
S. DAMIAN 63 MÉLANCOLIE D'UN JEUNE PRINCE
IOAN GRIGORESCU 66 QUELQUE PART EN EUROPE
DARIE NOVĂCEANU 68 LIMA, TELLE QUE JE L'AI IMAGINÉE
ECATERINA OPROIU 70 SCÉNARIO SUBJECTIF. ENTRE LA DÎMBOVITZA ET LA LOIRE

Vers

DUILIU ZAMFIRESCU 74 À UNE FONTAINE
ION PILLAT 75 ACROCORINTHE
LUCIAN BLAGA 76 BOCCA DEL RIO
RADU BOUREANU 77 LE SANG DES PEUPLES
JÓZSEF MÉLIUSZ 78 L'ANGE DE LA CHAUDIÈRE OU L'ÉLÉGIE HOP-LÀ !
VIRGIL TEODORESCU 79 TOUT PRÈS DE PRAGUE
ION GHEORGHE 81 DÉJÀ SEPTEMBRE TERNIT L'ÉCLAT DES COURANTS

Commentaires

HENRI ZALIS — 83 DIALOGUE AVEC LE MONDE
MARIA IRIMIA — 89 BALZAC ET PROUST EN ROUMANIE
DAN GRIGORESCU — 95 TABLEAUX ET « IMPRESSIONS DE VOYAGE »
SIMION ALTERESCU — 101 LE THÉÂTRE DU MONDE SUR LES SCÈNES ROUMAINES
GHEORGHE ANGHELESCU — 108 LA MUSIQUE ET LA CIRCULATION DES THÈMES

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Livres

LAURENȚIU ULICI — 112 LA JEUNE POÉSIE
MIHAÏ GAFIȚA — 114 NOTES SUR LES JEUNES PROSATEURS CONTEMPORAINS
IONUȚ NICULESCU — 116 ION MARIN SADOVEANU : *HISTOIRE UNIVERSELLE DU DRAME ET DU THÉÂTRE*
MIHAÏ PASCU — 118 ALEXANDRU AVRAM ET ION GODEA : *MONUMENTS HISTORIQUES DU PAYS DES CRIȘ* ● RAOUL ȘORBAN : *FRIEDRICH BÖMCHES*

Théâtre — Cinéma

ILEANA POPOVICI — 123 *AUTEURS DRAMATIQUES ROUMAINS D'AUJOURD'HUI :* HORIA LOVINESCU
VIRGIL MUNTEANU — 128 LE THÉÂTRE DES PLUS JEUNES ACTEURS
BOGDAN ULMU — 131 UN SOUFFLE NOUVEAU CHEZ LES JEUNES METTEURS EN SCÈNE
EVA SÎRBU — 135 DEUX FILMS — UNE MÊME GÉNÉRATION

Arts

RADU BOGDAN — 138 UN GRAND ARTISTE ROUMAIN : IOAN ANDREESCU
RADU IONESCU — 141 AU CENTENAIRE DU MUSÉE D'ART POPULAIRE
VIRGIL MOCANU — 145 CARNET D'EXPOSITIONS

Musique

ANATOL VIERU — 148 LA RELATION COMPOSITEUR-INTERPRÊTE (Entretien réalisé par LUMINIȚA VARTOLOMEÏ)
DUMITRU AVAKIAN — 150 LES JEUNES COMPOSITEURS ROUMAINS DANS LA VIE MUSICALE INTERNATIONALE
GH. A. — 152 NOUVEAUX DISQUES

NOUVELLES DE L'ÉDITION

NOS COLLABORATEURS

UNE CULTURE OUVERTE

par MIRCEA MALIŢA

Nous savons — surtout depuis que la théorie des systèmes nous éduque avec son langage unificateur — que toutes les cultures sont des systèmes ouverts. Aucun fait humain, aucune création de la société ne se consument en soi, mais en communication avec l'extérieur. Les cultures se définissent par leur capacité même de fournir des réponses aux stimuli extérieurs ; le contact avec ces derniers perfectionne, au cours d'un processus ininterrompu, leur organisation et leur structure interne. Les cultures vivantes se trouvent donc en un contact permanent, transmettant et absorbant des idées, corrigeant dans une incessante connexion inverse leur propre vision et influant sur celle des autres. Plus ce processus est intense et plus l'avance qu'elles prennent est marquée. Il ne saurait donc être question de cultures closes et toutes les fois que surviennent des isolements temporaires, ceux-ci comportent le paiement intégral des dommages auto-imposés. Le problème ne consiste donc pas tant à affirmer le caractère ouvert de la culture roumaine — fait évident —, qu'à comparer ce caractère à celui d'autres cultures : par rapport à celles-ci, il est tellement manifeste qu'il en devient un trait distinctif et s'il en est ainsi, à quelle circonstance historique est-ce dû ?

Certains auteurs soutiennent que les petites cultures sont, par définition, plus ouvertes. Dans les petits pays on parle davantage les langues étrangères, on traduit davantage ; la crainte de la périphérie les rend plus attentifs à ce qui se passe dans le monde. D'autres ne considèrent pas cette affirmation comme

fondée. Au contraire, objectent-ils, leur besoin continuel d'auto-préservation les pousse à prendre des mesures de légitime défense. Dans le processus délicat de leur constitution et de la protection justifiée de leur caractère spécifiquement national, les cultures des petits pays sont plus d'une fois obligées d'élever des remparts extérieurs.

Dans le cas de la culture roumaine, le caractère ouvert ne s'impose pas en tant que postulat indiscutable. Nos grands créateurs se sont concentrés à l'extrême sur leur propre langue et se sont relativement peu préoccupés de la traduction de leurs œuvres. C'est le cas d'écrivains tels que le prosateur Mihaïl Sadoveanu et le poète Tudor Arghezi, pour nous référer à une période toute proche. Accompagnant Sadoveanu au Congrès mondial de la paix à Paris, au printemps de 1949, j'ai pu observer de près ce que les journaux appelèrent alors un fait paradoxal. Ce très grand conteur, se trouvant alors à la salle Pleyel, était aussi un grand taciturne. Sadoveanu, dont les écrits se déploient comme une vaste plaine, se comportait dans ses contacts extérieurs de façon assez réservée, il était renfermé en soi-même, on aurait dit qu'il se tenait derrière des rochers. Chez ce grand romancier dont la prose a, dans notre pays, formé tant de générations et qui a tant fait pour structurer la littérature roumaine en formules propres, je n'ai senti aucun effort pour être traduit et publié, recensé ou enregistré dans d'autres pays. La même attitude explique le fait que bon nombre des créateurs roumains tels que, outre Arghezi, le poète Ion Barbu, pour ne pas remonter jusqu'aux plus anciens, constituent une partie précieuse du trésor de la culture nationale, mais sont insuffisamment connus sur le plan international, de toute façon dans une mesure qui est bien au-dessous de la force et de la signification de leur message.

Un écrivain contemporain affirmait que les Roumains possèdent deux traits: la montagne les rend introspectifs, et, sous l'influence du Danube et de la mer, ils regardent au dehors. Quel serait le trait dominant de la culture roumaine? Le repliement sur soi-même ou l'ouverture à l'extérieur? Quel est, de la montagne ou du fleuve, l'élément prédominant? Soit dit en passant, Panaït Istrati, écrivain réellement connu au plan européen, était originaire des parages du Danube. Chez nous cet aspect a, par le passé, été débattu des décennies durant, tout comme il l'est aujourd'hui sous le titre du caractère spécifique de la littérature et, par extension, de la culture roumaine. Le débat a parfois connu des simplifications excessives: les défenseurs du caractère spécifique étaient pris pour des partisans du repliement sur soi-même et les adeptes du caractère universel étaient traités comme les avocats d'une excessive largeur d'horizon. Aujourd'hui il s'est également produit une clarification conceptuelle en ce qui concerne cette controverse. Revenons au langage des systèmes. Tout trait indique au fond l'appartenance à un ensemble. En termes modernes, «vous avez des yeux noirs» signifie «vous appartenez à l'ensemble des gens qui ont des yeux noirs». Les «combattants» d'autrefois seraient autrement surpris d'apprendre que les traits destinés à définir le caractè-

re spécifique s'expriment par le concept de l'appartenance. La culture roumaine ne se distingue pas par les traits qu'elle ne partage avec aucune autre culture, mais justement par les éléments qui la rapprochent de chacune d'entre elles. Les Roumains et les Nordiques construisent leurs maisons de la même façon, avec les Grecs les Roumains ont en commun des traditions dionysiaques, le monastère roumain de Cozia est frère du monastère serbe de Ravanitza, les Roumains ont une grammaire et un tempérament latins, des termes agraires slaves, des occupations pastorales et des ballades balkaniques, ils se sont élevés dans l'atmosphère de pair avec les Américains, et leur romantisme s'est apparenté tant au romantisme français qu'au romantisme allemand, tout comme le réalisme classique autochtone présente des affinités avec le grand réalisme russe. Pris à part, chaque trait caractéristique d'une culture se retrouve aussi dans quelque autre ; leur totalité seule confère l'irréductible originalité. Tandis que nous nous rapportons à d'autres cultures, combien de penseurs étrangers ne pourraient-ils pas, à leur tour, prendre comme référence et terme de comparaison cette *forma mentis* que dévoile la culture roumaine, avec sa durable empreinte de peuple sédentaire, de peuple accordé au temps, calme et serein, dont la mentalité a été modelée par des stratégies défensives, absorbantes et de longue haleine?

Le caractère spécifique de la culture roumaine n'est pas né de refus, de contrastes et d'adversités, mais de coopérations simultanées et d'ouvertures multiples. La Roumanie a pleinement vécu le destin de la région et du continent. Elle a vu le jour dans un milieu environnant, celui du monde oriental, marqué par la puissante influence de Byzance. Peu de temps après la formation des Principautés roumaines au XIVe siècle, la préoccupation primordiale des Roumains devint, analogue à celle des peuples avoisinants, à savoir : se défendre contre l'invasion turque. Il nous suffit de considérer le prince régnant de Valachie, Mircea le Vieux, combattant dans son armure de croisé aux côtés des armées européennes à Nicopolis, avant 1400. C'est néanmoins dès le début que se dessina une vigoureuse capacité de fondre les influences en un creuset propre et d'engendrer un art original. Nous n'avons qu'à visiter les monuments de l'époque d'Etienne le Grand, datant approximativement de l'an 1500, pour comprendre le message durable d'une création qui a su réunir, selon l'auteur français Paul Henry, les qualificatifs d'une civilisation indépendante. Le siècle suivant fut un siècle de tentatives et d'épreuves, d'alternance entre la négociation pacifique et la résistance armée, cette dernière ayant été éloquemment illustrée par Michel le Brave en 1600. Le bilan, étant donné les circonstances, est favorable au peuple roumain. Ce dernier a obtenu et conservé, des siècles durant, un statut contractuel avec la Porte Ottomane, prévoyant le paiement d'un tribut pour sauvegarder l'autonomie interne. Les pachaliks s'arrêtèrent au Danube ; les Turcs n'exercèrent pas leur administration et renoncèrent à l'ingérence dans les affaires de religion, de langue et de culture. Mais ils interdirent les relations extérieures et, partant, les contacts avec l'étranger. Des milliers de subterfuges furent em-

ployés pour éluder cette interdiction que Soliman, en 1541, rappelait au souvenir de Petru Rareş, lui faisant observer qu'étant son sujet, il n'avait ni le droit d'accueillir ni celui de dépêcher des ambassadeurs sans son approbation. Le XVIIe siècle, qui marqua l'arrêt de l'avance turque en Europe, se caractérise par des rêves de renaissance byzantine, nourris par les Roumains de concert avec les autres peuples balkaniques. C'est aussi le siècle d'un épanouissement culturel que nous pouvons illustrer à l'aide de l'image, vieille de trois siècles, d'un Roumain, Nicolaïe Milescu, discutant à Stockholm des problèmes d'exégèse et de philosophie religieuse, visitant la cour du Roi Soleil et voyageant en qualité d'ambassadeur moscovite à Pékin, d'où il communiquera à l'Europe de précieuses données sur l'Extrême-Orient. Le XVIIe siècle balkanique, orthodoxe et oriental nous a mis en contact actif avec le ferment d'idées qui érodait l'empire ottoman, ce qui fait qu'aujourd'hui nous découvrons des vestiges de la présence roumaine un peu partout au Moyen-Orient, y compris des livres en langue arabe, imprimés aux alentours de Bucarest pour les chrétiens de Syrie et du Liban.

Ce destin vécu en commun porta également atteinte à notre culture et menaça, en tout premier lieu, la langue roumaine, en suite de l'ascension du grec, qui fut d'ailleurs la langue du premier enseignement supérieur de notre pays. Il n'est pas étonnant qu'au XVIIIe siècle nous découvrions des manifestations d'ouverture à l'Occident, sous une forme bien plus active et moins sporadique que par le passé. D'aucuns réduisent ce contact au sobre et classicisant courant dit «latiniste», engendré par l'Ecole Transylvaine et ses contacts avec Rome; nous ne devons cependant pas oublier la subtile diplomatie du prince régnant Constantin Brâncoveanu, dont la chancellerie à Bucarest entretenait des relations actives avec les Habsbourg et les puissances européennes, usant d'une permanente stratégie compensatoire au moyen de laquelle les pays roumains tentaient d'éluder les efforts l'expansionnistes des empires qui les entouraient. De semblables expériences ainsi que l'affirmation de plus en plus évidente de la latinité devaient influer sur la vie culturelle, sur la réceptivité perspicace et la particulière sensibilité de la jeune culture en formation. Ainsi se fait-il que le XIXe siècle ait surprit la nation roumaine en train de vivre littéralement tous les événements européens. L'an 1848 en est une brillante illustration et nous rencontrons la révolution avec les mêmes formes pathétiques et les mêmes prises de conscience à Bucarest et Jassy, qu'à Paris ou à Vienne. Après quoi notre pays s'intègre au rythme de l'Europe, vivant tous les grands processus politiques d'unité nationale, d'indépendance, de formation des Etats modernes, processus que traversent également d'autres Etats européens. On a souvent souligné le parallèle établi avec l'Italie. Compte tenu, cependant, de l'appui politique et des affinités culturelles, un rapprochement plus substantiel se produit à l'égard de la France, qui devient en quelque sorte, pour un temps, le modèle et l'étalon de nos valeurs. Le siècle passé a mis en évidence les affinités existant entre Grigorescu et Corot, tout comme le nôtre fait ressortir les affi-

nités entre Pallady et Matisse. La participation au mouvement intellectuel du continent ne se limite pas au domaine des lettres, mais se manifeste aussi dans celui de la pensée philosophique et de la science. Aux travaux de Pasteur s'associent ceux des grands microbiologistes roumains Babeș et Cantacuzino. L'idée du vol est à peine esquissée que déjà Traïan Vuïa et Aurel Vlaïcu confectionnent leurs propres appareils. La propension à l'activité de pionnier de la science et de la culture roumaines ne saurait s'expliquer sans une grande sensibilité à l'égard du nouveau. Une culture novatrice ne peut être qu'une culture ouverte. Comment expliquer autrement Brancusi et Coandă? Au vingtième siècle, le parallélisme est total. Romantisme, symbolisme et mouvements d'avant-garde se manifestent chez nous sans décalages sensibles par rapport aux cultures des autres pays, et même parfois un peu en avance. L'essentiel, c'est que nous nous soyions intégrés au rythme. Pourtant, et en dépit de cela, le parallélisme des cultures n'engage encore qu'une mince couche extérieure. Situons-nous en l'an 1900. La Roumanie se trouvait alors dans une zone de l'Europe déchirée par des contradictions économiques et sociales plus profondes que partout ailleurs ; la polarisation de la société était plus accentuée, le retard de plus en plus grave. Il nous suffit de dire « village balkanique » pour qu'aux termes du géographe français Georges Pierre nous nous représentions un état de sous-développement dramatique. Aujourd'hui nous pouvons affirmer que la culture roumaine, à l'instar d'ailleurs de bien d'autres cultures, vit non seulement le destin du continent, mais aussi celui du monde. De ses traditions antifascistes s'est dégagée une dignité toute particulière. Si l'accès de barbarie contemporaine lui a répugné, c'est en vertu d'une éducation séculaire de bon sens, de tolérance et de réceptivité; on peut affirmer que cette fois encore la culture roumaine s'est montrée — de façon prépondérante — rationnelle, harmonieuse et progressiste. L'ère socialiste a incorporé à la vie tout entière du peuple roumain le sens des rythmes accélérés. La volonté de dépasser un état de choses caractérisé par le retard, la stagnation et l'instabilité s'est manifestée et continue de se manifester sur le plan de la culture, où s'est réinstauré le goût des créations solides, durables et d'une large aspiration humaniste. La vocation latente à l'ouverture de la culture roumaine a, de la sorte, acquis une nouvelle signification.

En Roumanie, la concentration des énergies nationales en vue du développement et de l'édification d'une nouvelle société s'étayent sur la conviction profonde que c'est là une dominante de notre époque. Parallèlement à l'étroite collaboration avec les pays et les cultures socialistes est né le chapitre nouveau de la solidarité avec un grand nombre de peuples qui hier encore menaient une vie culturelle périphérique, mais dont l'indépendance acquise a libéré d'immenses sources d'énergie encore non mises en valeur. Ainsi s'explique l'intensification des échanges et de la coopération avec les autres pays en voie de développement, qu'il s'agisse de nos voisins de la zone de la Méditerranée et du Moyen-Orient, des pays africains et asiatiques, ou des pays d'Amérique latine auxquels nous lient,

outre les affinités historiques, celles des langues. Le président de la Roumanie, Nicolae Ceaușescu, a relevé les fondements profonds et constants de l'orientation de la culture roumaine à l'époque de l'édification d'une société nouvelle : « Cette grande œuvre constructive ne peut être accomplie que sur la base des conquêtes les plus avancées de la science humaine. » De pair avec l'intérêt pour les créations d'autres sociétés, la culture roumaine manifeste sa foi en son propre apport — comme le faisait également observer le président de notre Etat : « La vie démontre que tout peuple, quelle que soit sa grandeur, peut contribuer, d'une manière substantielle, au développement du patrimoine de la connaissance universelle. » Nous pourrions donc affirmer que, retrouvant à un échelon nouveau une vocation ancienne — celle d'être un pont de communication entre les deux grandes familles de cultures, la vieille Europe et le non moins vieil Orient, et de soutenir le dialogue de la latinité au sein d'autres grandes cultures — la Roumanie y ajoute une nouvelle vocation, à savoir : mettre son expérience socialiste au service de la coopération internationale, destinée à rapprocher les pays développés de la majorité des pays du monde et à combler les profonds décalages qui déchirent encore l'humanité. Ou, ainsi que le président de notre Etat l'a déclaré à la Conférence pour la Sécurité et la Coopération en Europe d'Helsinki : « ... la Roumanie apprécie que doivent être intensifiés les efforts déployés par tous les Etats, par tous les peuples en vue de la consolidation et de l'accentuation du cours de la détente, pour la promotion d'une politique internationale nouvelle qui permette à toutes les nations de consacrer leurs forces matérielles et humaines au développement économique et social indépendant, au bien-être et au bonheur. »

NICOLAÏE MILESCU SPĂTARUL

(1636—1708)

DESCRIPTION DE LA MER BAÏKAL,

de la région qui l'entoure depuis la rivière d'Angara qui sort du lac, puis de nouveau jusqu'à cette rivière

La Mer Baïkal est inconnue des géographes anciens et nouveaux. S'ils décrivent des étangs et des marais beaucoup moins importants, ils ne disent rien en échange du grand Baïkal; c'est pourquoi nous allons, nous, le décrire brièvement. On peut le considérer comme une mer, car de lui sort la rivière d'Angara qui, après s'être unie à l'lénisseï et à beaucoup d'autres eaux, se jette dans la grande mer, dans l'océan; donc le Baïkal mêle ses eaux à celles de l'océan. Et puis il est si long et si large qu'on ne peut en faire le tour, mais on peut aussi le considérer comme un lac, puisque son eau est douce, non salée et que, de coutume, lorsque les géographes décrivent des étendues d'eau douce, il les nomment lacs et non pas mers. Le géographe le plus consciencieux peut cependant le désigner sous le nom de mer, car il faut au moins de dix à douze jours — selon le temps qu'il fait — pour en effectuer la traversée en grand bateau dans le sens de la longueur; dans celui de sa plus grande largeur, il faut au moins une journée et demie. De même, il est d'une grande profondeur; on a mesuré en certains endroits cent toises et même plus, sans toucher le fond; autour du Baïkal s'élèvent de hautes montagnes où la neige ne fond jamais, même en été. Au milieu du lac se trouve une grande île nommée Olkhon, de forme oblongue et dont le périmètre dépasse cent verstes. Dans le temps elle était habitée par de nombreux Bouriates autochtones. On y trouve des montagnes, des forêts et une vaste steppe. Après avoir été chassés par les Cosaques, les Bouriates se sont dispersés çà et là, bien loin, de sorte que l'île n'est peuplée que de fauves et autres bêtes sauvages. Aux alentours de cette île se trouvent quelques îlots, point trop nombreux. La tempête souffle sans cesse sur le Baïkal, mais plus fortement en automne; cela est dû au fait qu'il est situé au fond d'une sorte de coupe entourée de montagnes rocheuses qui forment comme autant de murs et qu'en dehors de l'embouchure de l'Angara, il n'y a là aucune autre issue pour l'eau et pour l'air. De nombreuses rivières, plus ou moins grandes, se jettent dans le lac. Entièrement rocheuse, la rive offre peu d'abris, surtout si l'on arrive par l'Angara; il en résulte que nombreux sont les bateaux qui viennent s'y briser. En dehors de l'animal appelé phoque, de nombreux poissons: esturgeons, sterlets et autres sortes, vivent dans les eaux du Baïkal. Peu d'hommes, à peine quelques Toungouses, sont établis autour du lac où ils se nourrissent de poissons, car la terre arable manque totalement. Cependant, des chasseurs de fourrure et des poseurs de pièges vivent en hiver le long de l'Angara et y habitent dans des abris qu'ils appellent des « zimovi ». Autour du Baïkal s'étendent des forêts où poussent des cèdres majestueux, chargés de cônes, ainsi que beaucoup d'autres espèces d'arbres. L'eau est douce, bonne à boire et si limpide qu'on voit le fond du lac à

plusieurs toises de profondeur. En longueur, le Baïkal s'étend du levant au couchant et le soleil s'y élève à /?/ degrés. En hiver, le lac gèle depuis l'Épiphanie jusqu'à la saint Nicolas, celle du mois de mai. Parfois l'épaisseur de la glace dépasse sept pieds, de sorte que les eaux du Baïkal peuvent être traversées en traîneaux, mais il y a danger à le faire car la mer respire des profondeurs et la glace se fend, les crevasses pouvant atteindre trois toises de large et même plus. Néanmoins l'eau ne déborde pas au-dessus de la glace, car les fentes se referment aussitôt avec un vacarme assourdissant; et en ces lieux, la glace s'élève comme un rempart. Entre l'île Olkhon et le *Sviatoï Nos* (Le Cap Sacré), où s'ouvre une grande étendue d'eau, on entend en hiver, sous la glace, des bruits et des explosions que l'on peut prendre pour des coups de canon, à la grande frayeur des ignorants. Tous les autochtones: Mongols, Toungouses et autres donnent au Baïkal le nom de Dalai, c'est-à-dire « Océan ». Ils désignent d'ailleurs sous ce nom deux grands lacs: le Baïkal et un autre, d'où sort la rivière Argoun. Mais nous parlerons de celle-ci plus tard, pour le moment continuons la description du Baïkal. Evidemment ce nom n'est pas russe, peut-être lui vient-il d'un aborigène qui habitait en ces lieux. Il faut plusieurs semaines pour faire le tour du Baïkal en canot. Nous le décrirons ici à partir de la rivière Angara pour revenir ensuite à notre point de départ; et pour faire son tour nous parcourrons presque autant de verstes que pour faire celui de la mer Caspienne, près d'Astrakan ou celui de la mer Noire, qui mène à Constantinople.

. . . . . .

DESCRIPTION DE LA VILLE DE SI-NGAN

la ville la plus importante et la capitale de la province de Chen-si, le nombre de bourgs qui en dépendent et ce qu'on y trouve

La merveilleuse Si-ngan, capitale de la province de Chen-si, fait partie des grandes et riches villes de la Chine; longue de 15 verstes, la muraille qui entoure la ville est si belle et donne une telle impression de force que les Chinois lui ont donné le nom de Muraille d'or. De hautes tours harmonieusement construites ont été élevées avec beaucoup d'habileté sur ce rempart qui, pour être mieux défendu, est muni de quatre portes dirigées chacune vers un autre point cardinal. Les édifices publics de la ville sont très anciens, car trois dynasties, celles des Tchéou, Ts'in et Han ont régné là, c'est pourquoi l'on peut voir, non seulement dans la ville, mais aussi partout dans ses environs de somptueux édifices. La ville doit aussi sa beauté à sa situation géographique: elle est située sur une élévation, au bord de la grande rivière de Weï-ho. Au-dessus de ce grand fleuve sont jetés trois très grands et beaux ponts faits de blocs de pierre blanche, et dont la balustrade est formée de lions gigantesques. De même la ville possède un très haut clocher de neuf étages, plaqué de marbre, ainsi qu'un grand lac bordé d'une clôture sur une longueur de dix verstes et sur lequel les Chinois s'exercent aux batailles navales et offrent des spectacles. On trouve dans cette ville sept grands palais et dix-sept champs clos de grandes dimensions, couverts de voûtes de pierre et qui constituent le lieu de récréation des Chinois. Là se trouvent les merveilleux tombeaux des anciens empereurs ainsi que de nombreux temples, dont onze sont d'une beauté extraordinaire, et une église catholique où de nombreux Chinois, ainsi que des Tatars convertis au catholicisme, vont à la messe. Autrefois, la ville a porté différents noms, mais la dernière dynastie, celle des Ming,

lui a donné celui de Si-ngan, ce qui signifie Repos du Couchant. Tout autour s'étendent des champs fertiles où poussent toutes sortes de légumes et de fruits; la ville étend sa domination sur trente-six bourgs moins importants qu'elle, autour desquels foisonnent les cerfs, les biches et les lièvres. De même vivent en ces lieux des chauves-souris aussi grandes que des poules et que les Chinois mangent de préférence à tout autre plat. Là encore pousse dans la montagne une espèce d'herbe qui rend immédiatement gai et joyeux celui qui en mange. On y trouve aussi une terre très blanche que les Chinois désignent sous le nom de « Kvei-Ki », c'est-à-dire « la Dame » car les femmes s'en servent pour leur toilette : elle nettoie la peau et rend le visage lisse mieux que tout onguent. C'est encore dans ces montagnes que l'on rencontre une source dont l'eau est limpide comme du cristal, mais dont la nature est curieuse : bien que peu profonde, elle est si brûlante au fond qu'on ne peut y tenir la main, et si froide à la surface que là non plus [la main] ne peut la supporter. On peut voir également là le mont Taï-pé, que les Chinois comptent parmi ceux qui portent malheur, car, dit-on, s'il arrive qu'on batte du tambour, la montagne se met sur-le-champ à lancer des éclairs et à tonner. Aussi est-il strictement interdit de battre du tambour en ces lieux. La rivière Weï-ho, après avoir arrosé et fertilisé toute la province, se jette dans le Fleuve Jaune; autour de ces villes les empereurs d'autrefois ont fait creuser des lacs où les soldats s'exerçaient aux batailles navales. Sur ces lacs aussi sont construits de grands et beaux palais, aux jardins splendides, où l'on jouait la comédie et où l'on se livrait aussi à d'autres amusements. Sur le grand lac Lien-hu, un empereur a installé un gros poisson de pierre, qui sert de guide aux nageurs. Lorsque la pluie menace, le poisson vrombit et annonce de la sorte le changement du temps, et les Chinois racontent dans une légende qu'un empereur ayant vu une fois en rêve ce poisson implorant sa grâce, avait pêché le lendemain un poisson tout pareil, et qu'il avait ordonné de le rejeter dans l'eau. Lorsque la pêche reprit, on trouva dans un autre poisson deux perles d'où jaillissait de la lumière et qui changeaient, tout comme change la lune dans le ciel lorsqu'elle croît ou décroît. Ils racontent que ces perles se trouvent aujourd'hui encore en Chine, dans le palais des empereurs, et que leur prix est si élevé par rapport à d'autres pierres précieuses, que nul ne saurait l'estimer.

. . . . . .

La deuxième grande ville de la province (de Houk-wang, n. de la réd.*) porte le nom de Han-yang et, partout, la ville et les faubourgs sont bâtis sur le lac, c'est pourquoi les bateaux la traversent de tous côtés; dans le voisinage coulent de grandes rivières sillonnées de bateaux. La ville n'a sous sa domination que deux petits bourgs, mais elle est très riche, étant située là où la rivière Han se jette dans le Kiang et où parviennent de gros bateaux transportant toutes sortes de marchandises. On chasse en ces lieux une foule d'oies sauvages, les citronniers et les orangers y poussent, et l'on trouve dans la ville maints merveilleux édifices, parmi lesquels une haute et splendide pagode, construite à la mémoire d'une femme qui aimait sa belle-mère. On raconte qu'un jour, après avoir préparé une poule, elle la servit à sa belle-mère; à peine celle-ci l'eût-elle mangée qu'elle tomba morte. C'est pourquoi la bru fut arrêtée et menée au tribunal, sous l'accusation d'avoir tué sa belle-mère; et là, les juges la condamnèrent à mort; alors qu'on l'emmenait pour expier son crime, elle vit sur la route un pommier en fleurs; s'adressant alors à la foule elle dit : « Si je suis coupable, que toutes les fleurs de cet arbre tombent; et si je suis innocente, qu'il en sorte sur-le-champ des pommes mûres ». A peine avait-elle prononcé ces paroles que les branches de l'arbre se couvrirent de fruits; devant ce miracle, le peuple construisit de ses propres deniers cette merveilleuse pagode destinée à rappeler éternellement la mémoire de cette femme et lui donna le nom de Fleur de pommier. Dans ces parages coule la rivière de Han qui, après avoir parcouru une longue route, se jette dans le Kiang. Non loin de la ville se trouve la rivière de Si-yang, dans laquelle vit un animal sauvage, qui ressemble au cheval-de-mer, à cela près qu'il n'est pas recouvert d'écailles, mais qu'il possède des griffes comme le castor et qu'il est d'une grande férocité; il attaque les hommes et les animaux, en automne surtout, époque où il sort de l'eau et court à travers champs. Là encore dans le temps païen se trouve un petit lac, et quand on marche sur ses bords, il se forme sur l'eau des cercles qu'on croirait faits de perles; il y a également en ces lieux un fort bel îlot.

Du *Journal de voyage en Chine*, 1675—1678

Traduit par ANDRÉE FLEURY

* Ancienne province formée des actuelles provinces Hou-nan et Hou-pé

DINICU GOLESCU

(1777—1830)

LINZ

Cette ville de Linz est l'une des plus belles que j'aie vues, par beaucoup de dons qu'elle a, car elle est sise sur le bord du Danube, qui, avant d'entrer dans la ville, ne traverse pas une plaine, mais deux montagnes, richement couvertes de forêts qui descendent jusqu'au bord du Danube et là se trouvent, sur les deux rives, des routes qui constituent la plus belle promenade des habitants. Car ces monts avec leurs forêts et l'écoulement du fleuve à travers, offrent à l'œil une telle satisfaction que l'on s'attriste en s'éloignant de Linz. Ici se trouvent aussi des fabriques impériales où l'on travaille les toiles appelées toiles de Linz.

Eerding, à 1 poste $^1/_2$, ville. Bayerbahn, à 1 poste $^1/_2$, ville. Siegerding, à 1 poste, ville. Schärding, à 1 poste, grande ville au bord de l'Inn, que l'on traverse sur un pont fixe, et où se trouve la frontière entre l'Autriche et la Bavière.

De là, pénétrant dans l'Empire de la Bavière, et après avoir un peu voyagé, on reconnaît bientôt les effets d'un gouvernement juste et doux, le bonheur, la liberté naturelle du peuple et sa hardiesse sans impertinence, juste ce qui sied bien.

PROPOS DIVERS

Tous les habitants, même les plus pauvres, sont habillés proprement; on ne voit ni homme, ni femme, ni enfant aux vêtements rapiécés ou pieds nus. J'ai dit qu'ils avaient une liberté naturelle et une hardiesse sans impertinence; car lorsqu'ils se rencontrent, qu'ils soient égaux ou de rang différent, ils se saluent sans retard, le chapeau à la main. Et si un chacun leur pose n'importe quelle question, ils répondent hardiment, mais de façon si convenable et douce que la personne en demeure contente. De par cette attitude qu'ils ont envers quiconque, on reconnaît qu'ils sont polis et éclairés par le savoir et connaissent chacun leurs obligations; et c'est pourquoi, de bon gré, ils se conduisent bien envers n'importe qui. Tandis que chez nous, la population, à cause de la grande oppression qu'elle a subie et du manque de culture, ne connaît pas les obligations qui lui reviennent envers autrui, et se prosterne seulement devant celui qu'elle craint, tels le maître, le sous-préfet, le préfet si elle arrive à le connaître; et elle ne se découvre pas devant un chacun, fût-il du plus haut rang. Comme cela m'est arrivé à moi-même, de rencontrer nombre de gens dans leur charrette sur les routes, et aucun d'eux ne s'est découvert ni ne m'a laissé de place de passage, bien que, m'ayant vu porter la barbe, ils aient reconnu que je faisais partie du Divan. Et lorsque j'étais plus jeune, mais préfet, et entouré de serviteurs alors, en me rencontrant, ils se sont prosternés à terre en se découvrant, comme s'ils étaient susceptibles de peine de mort et attendaient de moi d'être sauvés. Il en est de même de mes sujets, qui me font de profondes révérences et n'en font nulle, fût-ce à un personnage plus important et plus âgé, n'ayant guère besoin de lui. D'où il résulte que le manque d'instruction et l'oppression abêtit l'homme et le rend méchant. Et c'est pourquoi ils ont raison de se regarder avec haine pensant qu'il viendra un moment où l'autre lui fera du mal, — car ils n'ont vu personne faire le bien, — ou encore lui demandera quelque service, tandis qu'à lui, personne ne lui donne rien, que ce soit un renseignement, une aide ou un conseil pour ses affaires, et ils vivent comme des bêtes sauvages. De même, ceux qui se trouvent plus haut sur l'échelle sociale que les sots paysans ont l'habitude de se conduire

envers leurs supérieurs avec une indicible et inconvenante flatterie, et envers leurs inférieurs avec brusquerie et infatuation, voulant à tout prix leur faire voir qu'ils sont plus grands qu'eux. Oh ! comme il serait utile pour tout le monde que la flatterie envers les grands diminue, s'il n'y a vraiment pas moyen qu'elle disparaisse complètement. Et que la brusquerie envers les petits se réduise de moitié, car alors on pourrait distinguer le bon du méchant, l'ami de l'ennemi, la franchise de la dissimulation. Toute cette fausseté est visible lorsqu'un grand perd son pouvoir, parce qu'alors ces révérences hypocrites et cette amitié mensongère, et, bref, la flagornerie dont est l'objet le grand ou le riche, rien que lorsqu'on a besoin de lui, devient méchanceté, impertinence, ingratitude. Tout cela n'est pas l'apanage d'un homme libre, éclairé et honnête, car ceux qui se conduisent avec cette liberté naturelle, dont j'ai parlé plus haut, emploient toujours les mêmes manières envers tout le monde, honorant chacun selon ses mérites.

Extrait des *Notes de mon voyage*, 1826

Traduit par ANDREEA DOBRESCU WARODIN

MIHAELA ELEUTHERIADE
Salzbourg. La maison de Mozart

ION CODRU DRĂGUŞANU

(1818—1884)

LONDRES, NOVEMBRE 1843

(extraits)

Dreifach ist der Schritt der Zeit:
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
Pfeilschnell ist das Jetzt entflogen,
Ewig still steht die Vergangenheit.

SCHILLER

Je t'ai écrit dernièrement de Suisse, cher ami, et je devrais t'amener tout doucement à Londres car ce serait un trop grand saut d'un seul coup; mais je ferai tout de même de grands pas afin d'arriver plus vite. La méthode des Anglais, car c'est à eux que je m'intéresse dans leur pays, est toute autre — c'est aux touristes anglais que je pense. Ils vous font monter en diligence, vous font connaître chacun des voyageurs, décrivent et leurs personnes et leur habillement, n'oublient pas de noter les jurons du cocher, de décrire les chevaux, bais, alezans ou blancs — qui sont attelés de poste en poste; pas un bourbier, pas une montée ou une descente qui ne soient signalés dans le journal, puis dans l'ouvrage touristique dont ils dotent leur pays et leur nation. Les rues barrées de chaînes, celles où la circulation est libre, les rives des eaux sur lesquelles naviguent des bateaux à vapeur, sont minutieusement dépeintes; de même les stations, les auberges, les caractéristiques de chaque gargote, les plats, les boissons qu'on y sert et jusqu'aux punaises qui les incommodent çà et là — trouvent la place qui leur est due dans les ouvrages en question, où les voyageurs impénitents puisent des règles et des directives.

Dispense-moi, ami, d'une pareille fatigue; tout d'abord parce que je t'ai déjà décrit les lieux que je viens de parcourir et ensuite parce que je me fonde sur ceci que lorsqu'ils voyagent, nos Roumains ne sont pas aussi difficiles que les Anglais; et s'ils se trouvent dans les pays qu'on nomme cultivés et civilisés, ils ne tiennent pas compte de bien des petites misères, n'étant pas habitués chez eux au confort anglais.

Les Anglais sont avides d'ouvrages minutieux de ce genre, du fait qu'ils voyagent plus que n'importe quel autre peuple. En général, ils parcourent le monde pour bien manger, bien boire, bien dormir, pour vivre commodément et confortablement, ou bien pour échapper au « spleen », alors que les autres ne voyagent que pour des affaires pressantes ou pour élargir leurs connaissances, comme moi, par exemple.

Il y a des exceptions à toutes les règles générales, comme c'est le cas pour les boyards de Roumanie. Je ne dis rien des Transylvains car en huit ans, je n'en ai rencontré qu'un seul dans la Nicée provinciale.

Les boyards roumains voyagent en général, je puis le dire, pour se ruiner. Je t'offre en exemple ce Dudescu, surnommé le Fou. Il se rendait à Paris, celui-là, avec une suite de trente cavaliers à sa solde brillamment passementés de fils d'or, en costume de velours rouge, désireux qu'il était d'éclipser par sa pompe orientale le glorieux empereur Napoléon. Reçu à la cour impériale, on lui rendit sa visite et ce fut l'occasion pour Dudescu de donner l'ordre, à l'hôtel où il logeait, de saupoudrer de sucre blanc la rue que devait emprunter

le carrosse impérial. Les Français, le considérant comme un barbare qu'il était, se sont moqués de lui de même que les Bucarestois qui le gratifièrent de l'épithète qui convenait, car à cette occasion il avait mangé tous ses domaines y compris le faubourg de Dudeşti, aux abords de Bucarest, que l'on continue à appeler ainsi, par simple réminiscence, comme chez nous le comte Nadasdi, auquel on donne encore le titre de « Souverain perpétuel du Pays de Făgăraş ».

Il y a aussi des fous en Angleterre; mais je ne pense pas qu'il y en ait eu qui surpasse Eszterhazy, prince hongrois, nommé un jour ambassadeur d'Autriche à Londres. On dit que celui-ci, lors d'un bal où il dansait avec la reine d'Angleterre, portait des bottes ornées de diamants de grand prix, mais simplement collés, de sorte qu'au cours de la valse, ils s'étaient détachés et leurs débris jonchaient le parquet du salon sans que cela gênât le danseur.

Par cela le prince avait voulu montrer qu'il était excessivement riche. Nous savons que plus tard ses biens ont été mis sous séquestre et qu'il ne s'est réhabilité que par une loterie d'Etat.

Pour en revenir au fil de mon pèlerinage, je vais te décrire le voyage. C'est en août que je suis parti du pays de Guillaume Tell; le 19 je me trouvais à Paris, puis, jusqu'au 10 octobre, j'ai séjourné au Havre de Grâce où j'ai pris des bains de mer et où j'ai passé agréablement mon temps, car la France est réputée comme un pays où il fait bon vivre, ce qui fait dire aux Allemands, dans leur proverbe : « Er lebt wie der Hergott, in Frankreich» *.

A ceux que Dieu amène au Havre je recommande l'hôtel Frascati, les poissons et les huîtres de l'Atlantique, les soles hollandaises et les énormes artichauts que l'on produit aux alentours. Les promenades peuvent se faire par la Seine jusqu'à Rouen, et le long de la côte jusqu'à Étretat, où l'on peut admirer des pyramides et des arcades naturelles qui restent ancrées dans votre mémoire.

.....

Les délectations marines sont mêlées à de grands et âpres efforts pour les fils du continent.

Je me souvins à ce propos d'une anecdote.

Un jour se tenait quelque part une brillante revue de troupes de lignes et l'on avait invité un amiral à y prendre part. Comme monture on lui donne un cheval un peu vif, pas encore parfaitement dressé. Comme l'amiral — on le devine — n'était pas cavalier, le cheval lui joua plus d'un tour et finit par le désarçonner devant tout l'État-major. On amena bien vite une rosse plus docile que l'amiral monta; reprenant contenance il dit à mi-voix, comme pour lui-même : « Patience ! je me vengerai de l'affront infligé par ces rats de terre ! » C'est ce qu'il fit, d'une manière toute particulière. Il invita le lendemain tout l'État-major à un repas sur le vaisseau-amiral à trois ponts et il donna l'ordre de lancer une salve des 130 canons au moment où il porterait un toast à la santé du régent. Ce qui fut fait, mais seuls les marins burent, car à ce moment-là les officiers de l'armée de terre gisaient sous la table, baignant dans le vin de Champagne.

— Et voilà, messieurs, comment nous autres, nous savons monter à cheval, dit l'amiral avec satisfaction.

Le 11 octobre nous embarquions sur le vapeur « Ariadne » et mettions le cap sur Londres.

.....

Il est à remarquer que depuis longtemps il n'y a plus de renards sauvages en Angleterre, l'espèce en ayant disparu à la suite de chasses trop fréquentes; aussi les achète-t-on en France; et on ne les lâche qu'un à un pour la chasse à courre, ou comme disent les Anglais pour «the noble amusement». Deux cents chiens et quatre-vingts cavaliers se lancent à la poursuite du renard des heures durant. Jusqu'à ce que le rusé animal, à bout de forces, s'étende de tout son long pour toujours.

En Angleterre, bien que pour d'autres raisons, le renard est respecté comme le pigeon en Russie et l'hirondelle chez nous. Quiconque oserait tirer sur un renard serait considéré comme un barbare, car ces animaux sont appelés à satisfaire la noble passion du sport et chacun d'eux coûte la vie à quelques hommes et leurs jambes à un grand nombre de chevaux valant chacun 100 livres sterling.

.....

Mais voici quelque chose aussi sur le Parlement.

---

* Il vit comme Dieu le Père, en France

En Angleterre il n'y a pas autant de partis politiques qu'en France, bien que dans chaque assemblée politique se trouvent représentées toutes les nuances. Tour à tour dominent ici deux partis politiques, c'est-à-dire tantôt les Tories, tantôt les Whigs, dénominations très anciennes.

Le premier, aristocratique, signifie écorce dure; le second, démocratique, a le sens de jus ou de purée.

Ce sont, comme tu le vois, des applelations que les deux partis se donnent en se moquant l'un de l'autre, mais dont le sens est palpable, physique, car dans tout mélange les ingrédients solides et les ingrédients liquides prennent tour à tour le dessus, selon les circonstances et il en va de même en ce qui concerne le Parlement.

Et puis pourrait-on mieux comparer l'artistocratie qu'à une croûte ou à une écorce dure, alors que les mots de soupe ou de purée correspondent à merveille à ceux qui vivent à ses côtés?

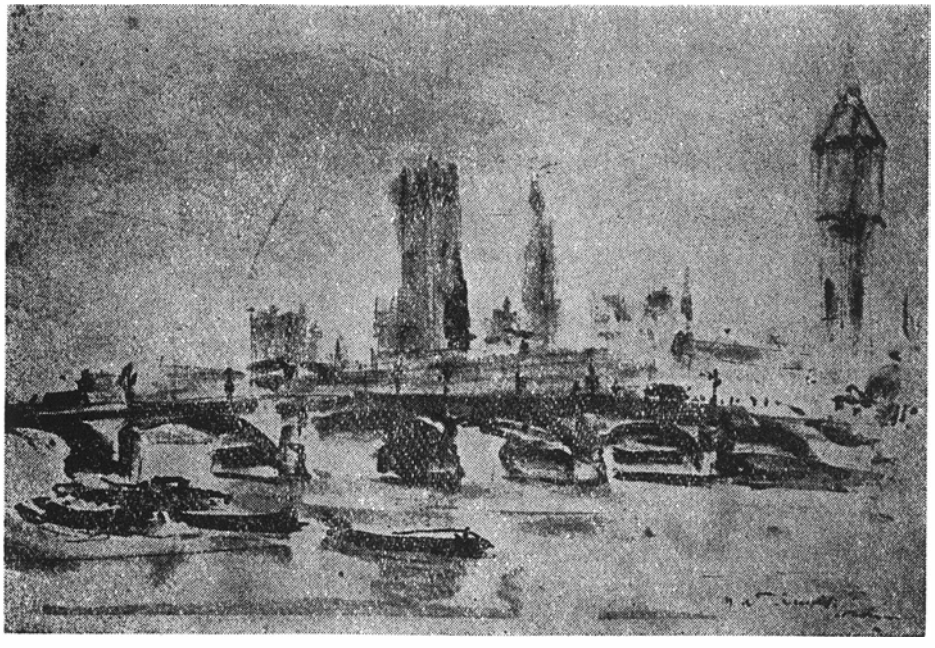
J'entrerais volontiers plus profondément dans la politique, car il n'y a ici aucune censure, et chacun peut caricaturer même la reine laquelle est pourtant beaucoup plus respectée que d'autres souverains jaloux de leurs droits divins, mais je t'ai déjà dit beaucoup de choses en une fois.

Dorénavant, c'est de Paris qu'il te faut attendre de mes nouvelles. Good bye !

Extraits du *Pélerin transylvain* (1865)

Traduit par ANDRÉE FLEURY

M. W, ARNOLD: Londres



NICOLAE FILIMON
(1819—1865)

COLBACK-À-TOUFFE, RIEN POUR LA BOUFFE

Quoi qu'on dise, quoi qu'on fasse, je soutiens et soutiendrai toujours que le Roumain est un diable incarné et qu'en ce qui concerne ce que nous appelons l'esprit de sarcasme et d'épigramme, il n'a pas son pareil.

Il lui suffit de vous observer un rien de temps pour vous dire, bien en face, sans cérémonie où le bât vous blesse ou ce que vaut votre peau.

En voici un exemple:

En 1853, lorsque les grandes puissances d'Occident s'efforçaient de mettre un terme à l'extension du colosse du Nord, fidèle à sa politique traditionnelle de faire tirer aux autres les marrons du feu, l'Autriche à son tour entra dans la ligue occidentale: mais son comportement était tellement sujet à caution, qu'aucune des parties belligérantes n'eut le courage de compter pour de bon sur ses promesses.

L'une des conséquences de cette alliance fut la convention conclue entre la Sublime Porte et l'empereur d'Autriche, aux termes de laquelle la première autorisait le second à occuper militairement les Principautés danubiennes.

Ainsi donc, voilà qu'un beau jour les frères autrichiens, pénétrant dans les Principautés, traversèrent d'immenses forêts sans rencontrer de brigands, comme ils s'y attendaient; après quoi ils défilèrent dans les rues de Bucarest avec leurs canons, leurs fusils, leurs vivandières et même leurs chiens.

Mais je viens de dire que le Roumain est animé d'un remarquable esprit d'épigramme; lui, qui appelait les Russes: « ţobari » (moustiques) et « pahonţi » (moujiks) et les Turcs « pilafcii » (mangeurs de pilaf) et «salepcii » (buveurs de jus de salep) ne pouvait supporter de voir messieurs les Autrichiens se promener dans son pays et percer de leurs baïonnettes le corps des femmes et des enfants, sans les gratifier d'un sobriquet cuisant.

Après les avoir tant soit peu observés, le Roumain voyant que les Autrichiens n'avaient pas un sou en poche et qu'ils déambulaient dans les rues, une touffe au bonnet, s'exclama tel Archimède de Syracuse: « Eurêka ! Eurêka ! ».

En un rien de temps, le frère autrichien se vit nanti, comme tout un chacun, d'une épithète: « Colback-à-touffe, rien pour la bouffe».

En ce qui concerne « rien pour la bouffe », c'était significatif et bien appliqué; il restait à connaître le pourquoi de leur « colback-à-touffe ».

J'eus beau questionner les soldats autrichiens, leurs officiers et même leurs colonels, la réponse qu'on me donnait était toujours la même: « Nous ne savons pas, monsieur » ou bien « C'est une habitude de chez nous ».

Les Autrichiens quittèrent notre pays et avec eux s'en alla ma curiosité de connaître le mystère du « colback-à-touffe ».

Sans doute était-il écrit que je découvrirais sans le vouloir la clef de l'énigme et voici à quelle occasion:

Le 29 juin 1858 je me mettais en route pour un voyage en Allemagne, mais pour parvenir dans ce pays, il me fallait passer par le bienheureux empire d'Autriche.

A peine étais-je entré dans cette merveilleuse contrée que je tombais à nouveau sur le fameux « colback-à-touffe, rien pour la bouffe ». Il n'y avait pas un seul jour du bon Dieu où je ne rencontrasse des détachements de Croates, avec leur fameuse touffe au bonnet.

Le mystère de la touffe se présenta à nouveau à mon esprit; mais cette fois, je tenais à tout prix à le découvrir : je repris donc, mais en vain, mes questions et mes recherches. Quittant l'Autriche, je pénétrai en Saxe pour y trouver une fois de plus la touffe fixée aux bonnets des militaires. De ce pays je passai en Bavière, sans percer le mystère.

Je me trouvais depuis trois jours aux eaux à Kissingen, ces eaux merveilleuses où viennent les diplomates de toute l'Europe pour se guérir des cassements de tête que leur donne la politique.

Me promenant un jour du côté de la barrière de la ville, je vis une foule d'ouvriers occupés à former des arcs de triomphe, à poser des guirlandes et des lampions, le tout annonçant l'approche d'une fête nationale ou l'arrivée de quelque illustre personnage aux bains diplomatiques.

Ayant questionné l'un des conducteurs de ces travaux, j'appris de sa bouche que tous ces préparatifs avaient pour but de célébrer la venue dans la ville de Kissingen de Sa Majesté grecque, laquelle devait arriver le lendemain pour prendre les eaux.

Le jour suivant, je me trouvais à neuf heures du matin aux portes de la ville, attendant avec d'autres curieux, l'arrivée de Sa Majesté hellène.

De mon petit cabriolet, je regardais ce rassemblement populaire formé de toutes les classes et qui se mouvait exactement comme une mer agitée par la tempête.

Le sourire aux lèvres, j'observai les officiers de police s'escrimant en vain à mettre de l'ordre dans ce tourbillon de peuple plein de vanité, lequel, s'il avait eu conscience de ses droits et de sa force, serait parvenu depuis longtemps soit à une grande perfection morale et sociale, soit au plus haut degré de la barbarie.

De temps en temps, mon oreille était blessée par la voix âpre et gutturale des marchands bavarois de craquelins.

A propos de marchands de craquelins. La chronique scandaleuse raconte que, lorsque le fils du roi de Bavière est monté sur le trône de Grèce, les savants grecs ont ouvert les anciennes cosmogonies et les anciennes théogonies, et surtout la géographie du très-saint archimandrite Dionisie Piru, de Thessalie, puis, de déduction en déduction et de la ressemblace de *Vater* avec **παπήρ** et de *Mutter* avec **μήτηρ**, ils ont déclaré que les Allemands descendaient des Pélasges et par conséquent des Hellènes.

Cette miraculeuse découverte fit que le peuple bavarois et le peuple hellène s'embrassèrent et s'étreignirent comme deux frères qui ne s'étaient pas vus depuis longtemps, après quoi ils conclurent le pacte appelé « l'Alliance offensive et défensive », puis, afin de mieux resserrer leurs liens fraternels, ils se communiquèrent l'un l'autre leurs arts et leur industrie nationale. J'ignore si les Grecs ont fait des progrès dans l'art de la brasserie, mais les Bavarois sont devenus d'excellents fabricants de craquelins, sauf qu'il leur manque le chic et le savoir-vivre de leurs confrères d'Orient.

Revenons à notre sujet.

Le cortège royal se rapprochait sans cesse. Au beau milieu de la brillante cavalcade se trouvaient Leurs Royales Majestés de Bavière et de Grèce. Je regardai insatiablement Sa Majesté hellène et elle me fit une grande impression. Il me semble encore voir ce roi avec son manteau tout orné de passements d'or, son pourpoint dont la coupe révélait le meilleur goût oriental, sa fustanelle plus blanche que les plumes des cygnes et ses jambières agrémentées de fils d'or. Voici donc, me dis-je, Pâris le Troyen prêt à ravir la belle Hélène ! . . . Voici Hercule, à l'épaule d'or, tuant le lion de Némée ou bien *l'autruchocamélocasquaplumé* Achille en état de tuer Hector avec sa lance *boisferaciérée*. Oh ! qu'il était beau le *mercenairovêtu* roi de Grèce et que de douces espérances ne gisaient-elles pas en ce jeune héros ! . . . . Demain l'Europe le verra fièrement assis sur le trône des Lascar, des Paléologue et des Cantacuzène ! . . .

Dans mon grand enthousiasme pour ce roi, lequel enthousiasme me mit en relations avec les pathétiques héros de Homère, j'en avais oublié que je me trouvais dans un Etat constitutionnel, de nom seulement, mais aristocratique au fond, et me voilà tout à coup agitant mon chapeau calabrais ou genre Kossuth et criant de toute la force de mes poumons : « Vive le roi des Grecs, le mangeur de Turcs ! » Je n'avais pas achevé ma phrase que je sentais sur mes épaules un léger coup : jetant un regard afin de voir quel était celui qui m'avait frappé de la sorte, je vis un commissaire de police, un rejeton de cette maudite famille qui exerce sa cruauté et sa barbarie au nom de la loi.

— Que me voulez-vous, monsieur? lui dis-je.

— Je veux quelque chose, c'est sûr, me répondit-il.

— Ayez la bonté de me dire quoi.

— Je voudrais savoir, monsieur, si vous êtes Grec ou si vous appartenez à une autre nation.

— Malheureusement je ne suis pas Grec, mais je suis hellénophile des pieds à la tête et je vous avoue en toute conscience que je serais en état de faire n'importe quel sacrifice pour mériter cette appellation.

— Je respecte vos sentiments envers la nation hellène, mais je tiens à vous dire que la façon dont vous manifestez vos sentiments est contraire aux lois bavaroises, c'est pourquoi je vous prie de vous modérer si vous ne voulez pas avoir souvent affaire à la police.

Enfin, la partie principale du cortège avait défilé. C'était maintenant le tour de l'armée. J'observai la milice bavaroise et elle ne me parut pas vilaine; il ne lui manquait qu'une chose, et si cette chose-là manque à une armée, il ne lui reste plus rien,

Mais quelle ne fut pas ma surprise lorsque je constatai que les soldats bavarois portaient la fameuse touffe à leurs colbacks. Dieu me pardonne, dis-je, voilà qui est curieux ! et plus que jamais me voilà désireux d'apprendre à tout prix le secret de ladite touffe.

Me dirigeant vers l'hôtel Maulick où je logeais, je m'arrêtai instinctivement devant une librairie et me mis à passer en revue, du regard, les livres placés à l'étalage.

Parmi de nombreux ouvrages en allemand et en français, j'en vis un en italien, dont le titre était : *Il paradiso scandinavo; ossia la mitologia degli antichi Germani*.

Après un moment de réflexion, j'entrai dans cette librairie et achetai le livre en question; puis, ayant regagné mon logis, je me mis à le lire.

Cette mythologie, de même que tous les écrits du même genre, comprenait quantité de détails relatifs à la naissance et à l'extension de la religion des Germains. C'est dans cette foule de détails que je trouvai le secret de la touffe qui m'avait tellement tourmenté . . .

. . . Les peuples germaniques, n'ayant pas de temples, situaient leurs dieux dans les forêts; et c'est à la racine des arbres, de préférence au pied des chênes séculaires envers lesquels ils éprouvaient une grande vénération, qu'ils faisaient leurs sacrifices.

Quand les Germains s'en revenaient de guerre en vainqueurs, ils étaient couronnés de feuilles de chêne par les prêtres ou par les sibylles; les corps des héros tombés au champ d'honneur étaient déposés sur des lits ornés de trophées militaires et de touffes de feuillage et de là, transportés au paradis où ils se divertissaient au chant mélodieux des Walkyries et s'abreuvaient d'une boisson appelée meth, qui coulait du pis de la chèvre Heilbrunn.

Voilà d'où vient l'habitude qu'ont les Allemands de porter une touffe à leur bonnet de fourrure. Cependant j'ai observé que les Germains du temps de Jules César et du grand Hermann étaient beaucoup plus consciencieux, en ce qui concerne le port de la touffe, que leurs arrière-petits-neveux d'aujourd'hui.

De l'ouvrage *Excursions en Allemagne méridionale*, 1858

Traduit par ANDRÉE FLEURY

DIMITRIE BOLINTINEANU

(1824—1872)

A ŞUMLA

Şumla est située dans un site enchanteur et les collines qui l'entourent forment une citadelle naturelle. C'est l'une des positions militaires les plus fortes de la Turquie. Les Bulgares forment la majeure partie de la population, laquelle comprend également des Turcs et des Israélites.

Nous étions descendus dans une auberge turque. On nous avait donné une chambre à laquelle manquait jusqu'au meuble le plus habituel en ces lieux, la natte de roseaux. Plutôt triste était l'aspect de la pièce: le plafond nous laissait voir le ciel comme à travers un crible et à nos pieds, de petites fentes nous permettaient de regarder les passants. Cependant il y avait là un poêle en terre cuite, un vrai trésor pour nous. C'est là qu'avait logé le médecin de Kossuth* à l'époque où les émigrés hongrois se trouvaient retenus en ces parages. Ayant acheté des nattes en grand nombre, nous les avons étendues sur le sol, interrompant de la sorte notre communication avec l'air de dehors. Un valet d'auberge fit du feu dans le poêle, et du coup la maison se remplit de fumée; mais le docteur fit venir de la terre argileuse et luta lui-même le poêle, de sorte que nous obtînmes une chambre, sinon élégante, du moins bien chauffée ! Nous y passâmes dix journées qui me semblèrent dix ans. Mais mon docteur connaissait beaucoup d'histoires et il avait eu de nombreuses aventures qu'il me narrait avec autant de plaisir que de talent. C'est ainsi que, sans aucun doute, nous passâmes nos soirées: à nous raconter des histoires et à boire du thé.

Le premier soir le docteur me raconta un curieux enchaînement de faits dont je m'empresse de faire part à mes lecteurs.

— J'avais un ami médecin, un homme encore jeune, beau, aux manières agréables; il soignait entre autres un effendi de Constantinople. Un jour, il tomba malade et sa maladie étant de celles qui durent plusieurs jours, il m'écrivit pour me prier d'aller voir l'effendi chez lequel il avait l'habitude de se rendre, en qualité de médecin. J'y allai. Après m'avoir reçu avec beaucoup d'amabilité, l'effendi me dit: « C'est ma femme qui est souffrante, ayez la bonté d'aller voir ce qu'elle a. » Un eunuque, ou, comme ils disent, un *hadîn*, me conduisit dans l'appartement de la malade. A la porte de la chambre de la «hanîma », se trouvaient plusieurs femmes, la figure dissimulée derrière un voile: sans aucun doute, ses esclaves.

L'une d'elles me fit pénétrer à l'intérieur. Sur un sofa, la hanîma, la figure dûment couverte, était couchée. « Regardez-la et dites-moi ce qu'elle a », dit la femme qui m'avait fait entrer.

« Pour vous dire ce qu'elle a, il est nécessaire que je voie son visage. »

« Impossible. Tout ce que vous pouvez faire, c'est de prendre sa main. »

« Ce n'est pas suffisant: il est très important que je voie sa figure. »

---

* Dirigeant de la Révolution hongroise de 1848

« Nous avons des ordres de notre maître à ce sujet. »

Je sortis de la pièce pour me rendre au *selamlîec*, autrement dit dans l'appartement du mari.

Dès qu'il me vit, celui-ci me demanda ce qu'avait sa femme.

Pour toute réponse, je sortis ma montre à double boîtier et, la lui montrant, je lui demandai de me dire l'heure.

« Je ne puis, puisque le cadran de votre montre est couvert, monsieur; par conséquent, je ne saurais vous dire l'heure qu'il est. »

« Eh bien ! moi non plus, je ne puis vous dire de quoi souffre votre épouse, puisque sa figure est cachée. »

L'effendi sourit.

« Nous autres médecins, avons besoin de tâter le pouls des malades, mais voir la figure nous est bien plus nécessaire que tâter le pouls; car de nombreuses maladies, comme principalement le typhus, se lisent sur le visage et les gastrites sur la langue. »

« Je comprends cela, dit-il, et ne soyez pas étonné si mes gens ont procédé comme ils l'ont fait, ils ne savent qu'observer la coutume et l'ignorance règne sur eux. »

Après quoi il appela un eunuque et se mit à lui parler à voix basse.

L'eunuque m'ayant fait signe de le suivre, je m'exécutai sur-le-champ.

A la porte, l'esclave qui m'avait précédemment fait entrer me reçut à nouveau, D'un air mystérieux l'eunuque lui transmit l'ordre de son maître.

« Viens », me dit-elle.

Cette fois, elle ôta le voile qui couvrait la figure de la malade.

Avez-vous jamais vu une beauté orientale dans toute sa perfection? L'une de ces femmes qui possède les trente qualités qui sont inscrites sur les murs des harems turcs? Je ne vous parlerai que de cette tête merveilleuse qui n'était ni grande, ni petite; des cheveux châtain foncé, ténus et doux comme la soie la plus fine, couvraient sa tête et retombaient en ondulations voluptueuses sur la neige de son cou. Son front, proportionné, était lisse comme la surface d'un marbre poli. Minces, ses sourcils formaient deux arcs merveilleux et ses cils étaient longs et recourbés; ses yeux taillés en amandes étaient le lieu où les flammes des plus douces voluptés rencontraient une rosée de larmes qui semblaient se renouveler sans cesse pour atténuer l'ardeur du feu qui les brûlait. Les lèvres rouges comme le sang, sa petite bouche se détachait sur l'extrême blancheur de ses dents, petites et serrées. Tous ses traits étaient merveilleusement proportionnés et plus que tout un mélange de douceur et de piquant leur conférait une expression extrêmement agréable.

C'est ainsi qu'était cette femme dont les joues avaient pris, à cause de la fièvre, une rougeur ravissante.

M'apercevant, elle sourit, me tendit la main, puis me dit d'une voix tremblante :

« Ne soyez pas fâché, docteur, qu'on ne vous ait pas laissé voir mon visage ! Ce sont là nos coutumes, et souvent les hommes sont obligés de s'y conformer. »

« Vous avez raison, madame . . . et je ne suis pas le moins du monde fâché.»

« Quoi qu'il en soit, puisque vous avez voulu me voir, me voici telle que je suis; la faute est réparée, je crains seulement que mon visage ne réponde pas à votre attente. »

« Au contraire, madame . . . je ne lis en lui rien qui ne promette les choses les plus belles. »

A ces mots, un flot de pourpre envahit son visage, sur lequel flottait un sourire très doux.

La hanîma souffrait d'une fièvre intermittente.

Je pris pour tâter son pouls, la main la plus belle et la plus blanche qui soit, attachée au bras le plus parfait.

L'esclave avait replacé le voile sur la figure de la malade. Je sortis.

Si je vous ai dit tout ceci, c'est pour vous donner une idée, bien faible pourtant, de cette femme qui est l'héroïne de l'histoire que je vous vais conter.

Elle s'était rétablie. Bien portant maintenant, mon ami le docteur continuait ses visites dans cette maison. Mais arrivons plus vite au fait. Mon docteur aimait la hanîma et en était aimé. Voyant à maintes reprises cette merveilleuse créature, son enthousiasme grandissait à chaque fois; j'ignore quels étaient, au début, les sentiments de la hanîma à son égard, mais je sais en échange qu'elle était souvent malade et que le docteur ne manquait jamais de venir la voir. Quand une femme se plaint de migraines et autres petits maux qui la font souffrir, c'est qu'elle est amoureuse et jalouse. En des cas pareils, je conseillerais au mari de ne pas se faire trop de soucis pour la santé de son épouse.

Un jour, mon ami le médecin me déclara qu'il l'aimait passionnément, ce qui me prouva que leur amour était encore platonique. Car il faut que vous sachiez que pour la plupart des hommes la possession est le tombeau de l'amour; chose totalement contraire

à ce qui se passe pour la plupart des femmes, et qui se comprend aisément pour peu que nous considérions que les conditions de la femme dans la société sont autres que celles de l'homme: la pudeur lui fait aimer encore celui qui est cause de sa chute. Ainsi donc, je savais par mon docteur qu'il était passionnément épris et qu'il était aimé. C'est là tout ce qu'il m'avait confié.

Un beau jour, j'apprends la disparition de mon ami; quelque temps après, son exil quelque part, loin de Constantinople.

Voilà ce qui s'était passé.

Sans que son mari le sache, la dame en question avait donné au docteur une bague sertie d'un brillant de grand prix. Un jour, le mari lui ayant demandé où était la bague, elle répondit qu'elle l'avait perdue. L'effendi fit savoir à la police qu'il lui fallait retrouver cet objet. Je dois avouer que mon ami était de cette école qui déshonore la jeunesse de notre temps, je veux dire qu'il était de ceux qui se font une gloire de raconter leurs intrigues amoureuses. Selon moi, il n'y a rien de plus lâche et de plus bas que ce genre de fanfarons. Ils profitent de la crédulité de la foule pour satisfaire leur basse vanité et ne songent nullement que leur indiscrétion peut entacher l'honneur d'une femme, car eux-mêmes, n'ayant pas d'honneur, ne sauraient respecter celui d'autrui. D'autant plus lâches s'avèrent leurs agissements, qu'ils sont sûrs de frapper des êtres qui ne sont pas en état de se défendre; une âme noble, généreuse, délicate, non seulement garderait le secret d'une femme, mais encore serait reconnaissante et respecterait un être qui a tout sacrifié pour lui faire plaisir; mais ces âmes-là sont rares.

Je vous dirais encore qu'il y en a d'autres qui vont plus loin et se vantent de la possession de telle ou telle femme qu'ils ont à peine vue, à laquelle ils ont à peine parlé, ou d'une femme qui les a repoussés avec indignation ou même qu'ils n'ont jamais vue. A les entendre parler de femmes, on pourrait croire qu'il n'y a en pas une qui ne se soit inclinée devant leurs mérites et qu'on puisse qualifier de femme vertueuse. Ils affirment, tentent de prouver, jurent; la société devrait se débarrasser totalement de pareils individus. Pour ma part je les considère comme des punaises qui vous dégoûtent même après qu'on les a écrasées.

En quelque sorte mon ami faisait partie, sous le rapport des femmes, de cette jeunesse avilie; à qui lui demandait d'où il tenait cette précieuse bague, il répondait avec un sourire mystérieux: de telle dame. La nouvelle en parvint aux gens de la police qui recherchaient le bijou; un jour, ils montèrent chez le docteur et, trouvant la bague chez lui, l'accusèrent de vol. Pour échapper à un pareil soupçon, il eut la lâcheté d'avouer qu'elle lui avait été donnée par la femme de l'effendi, qui était sa maîtresse et qu'elle le niait à cause de cela. La police prit la bague, le mari apprit le secret de sa femme et, dans sa fureur, résolut sa perte.

Le soir, notre Turc se rendit dans l'appartement de son épouse. Celle-ci ne savait rien de ce qui s'était passé.

« Ta bague, lui dit-il, tu l'as offerte à un Tel . . . ton amant . . . » La femme pâlit. Le mari lui dit que son amant lui-même l'avait déclaré à la police et de lui montrer la bague.

« Oh ! le plus misérable d'entre les hommes ! crie-t-elle. Eh bien ! Oui, ce lâche « Giaour » est mon amant, bien que je ne lui aie pas sacrifié mon honneur. Tuez-moi, car vous voulez certainement me tuer maintenant. »

La pièce où se passait cette scène donnait sur le Bosphore; les fenêtres étaient ouvertes. La lumière des étoiles qui se baignent dans ce détroit limpide et amer, unie à celle des flambeaux que les Turcs allument pendant le ramadan sur les bateaux et sur les minarets, assurait au dehors la sérénité de la nuit et laissait voir les eaux du Bosphore comme à l'heure du crépuscule. A l'intérieur, la pièce était éclairée par des flambeaux. Après cette déclaration de la femme, le Turc, rendu furieux, sortit son couteau pour la poignarder, mais au moment de la frapper, il le laissa tomber de ses mains.

Je me suis servi, quand je t'ai décrit la rare beauté de cette femme d'expressions beaucoup plus faibles que ses mérites. Pour que le couteau tombe de la main de celui qui voulait frapper, il faut que sous l'impression du désespoir, cette beauté ait eu l'expression qu'avaient les déesses de Homère devant leur amour trahi.

Mais la femme qui, dans sa colère, n'avait même pas vu le fer se lever, puis tomber, et croyant que désormais la vie serait pour elle plus cruelle que la mort, se précipita à la fenêtre et se jeta dans les eaux du Bosphore.

Désespéré, son mari appela à grands cri les serviteurs.

« La moitié de ma fortune à qui la sauvera ! . . . » Et dans son désarroi, il se jeta lui-même à l'eau.

Une vingtaine d'hommes le suivirent dans cette périlleuse entreprise; l'un d'eux sortit la hanîma du fond de l'eau; quoiqu'à moitié morte elle vivait encore. Le premier médecin appelé à la ranimer, ce fut moi.

Elle était mille fois plus belle encore qu'elle ne m'avait paru pour la première fois. Agenouillé à son chevet, son mari avait pris sa main et la baignait de larmes. Elle revint à elle.

Le lendemain, mon ami à moi et son amant à elle reçut son ordre d'exil. Au moment où le vapeur sur lequel il se trouvait appareillait pour le départ, un Turc monta à bord, trouva le docteur-amant et lui remit une lettre et un couteau.

Sur la lettre étaient écrits ces mots : « Si tu as encore la moindre étincelle dans ton cœur, voici avec quoi te tuer. »

Ce cadeau lui était offert par son amante.

Mais l'amant sourit et dit :

« Le cœur, quelle stupidité. »

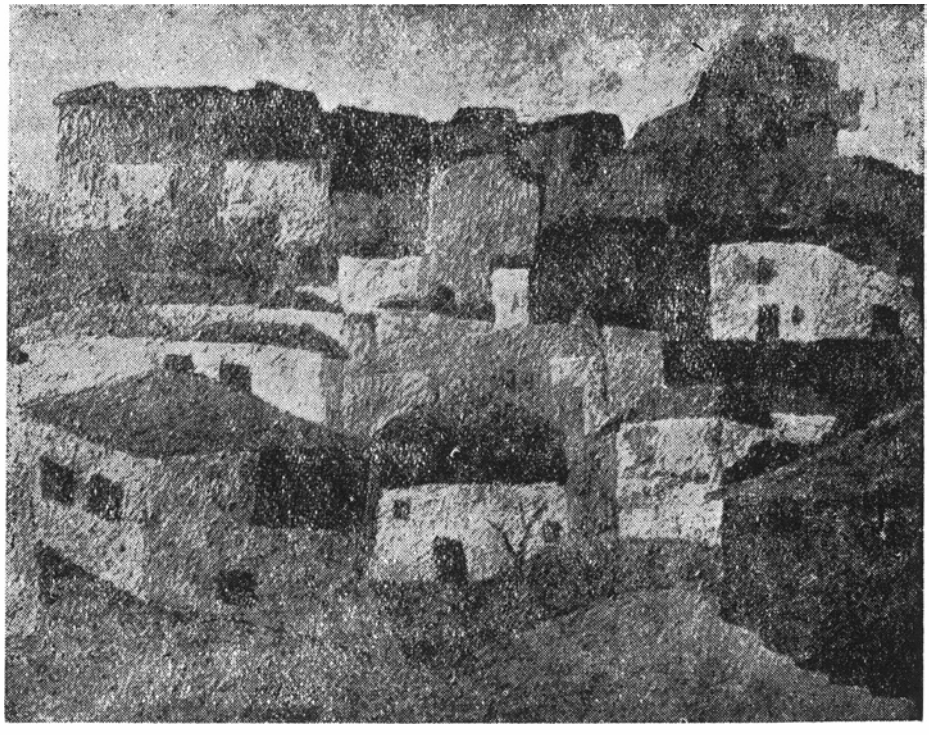
Voilà donc ce que m'a conté le docteur.

Plus tard, sur les rives du Bosphore, j'ai vu cette héroïne dont le nom m'était resté dans la mémoire. Un voile léger couvrait sa figure. Sa coquetterie laissait flotter son voile au gré du vent indiscret. C'est ainsi que je pus la voir une minute sans voile. J'avoue n'avoir jamais vu pareille beauté. On dit d'elle, à Constantinople, que c'est la plus jolie femme de l'Orient.

Extrait de *Voyages sur le Danube et en Bulgarie*, 1858

Traduit par ANDRÉE FLEURY

CORIOLAN HORA: Paysage de Tîrnovo



NICOLAE IORGA
(1871—1940)

CE QUI FAIT LA BEAUTÉ DE VENISE

Afin de passer de la note historique générale aux détails, de vérifier la permanence artistique et le libre développement de Venise en fait de beauté, permettons à notre imagination de nous figurer la ville, telle qu'elle se présentait aux yeux de nos ancêtres éloignés qui s'y rendaient.

« L'oncle » d'Etienne le Grand, l'érudit Ioan Tsamblac, arrivé là en 1477, muni de la lettre grecque, roumaine par la forme (et malheureusement perdue) que lui avait dictée le souverain moldave lui-même, et dans laquelle celui-ci montrait les épreuves et les malheurs de la Moldavie ainsi que les dangers dont elle était menacée, Tsamblac donc n'a vu à Venise qu'une partie seulement de ses resplendissants ornements actuels. Au milieu de la Place — autrement agencée, car les nouvelles Procuraties n'ont été construites que sous Napoléon, et d'autre part, à l'angle du côté droit s'élevait une petite église démolie depuis — la basilique se dressait comme de nos jours. Mais le voyageur moldave ne pouvait voir les nouvelles mosaïques (de Véronèse), qui ornent aujourd'hui les portes d'entrée, avec leurs personnages florissants, aux gestes élégants, œuvres d'une grande richesse de coloris et non sans une certaine prétention; en échange s'offraient à ses yeux les vieilles mosaïques byzantines telles que les reproduisent les vastes toiles de Carpaccio, tableaux complets et véridiques du Moyen Age; une seule mosaïque se voit encore aujourd'hui du côté gauche de la basilique. Mais à l'intérieur, il y avait la même ombre propice à la prière, les mêmes marbres rares amenés d'Orient dont les couleurs étaient celles des fleurs; les mêmes mosaïques des voûtes, au travail discret, avec les figures émaciées, aux teintes sombres, des saints se détachant sur des fonds vieil or.

Ainsi donc l'église de la vieille ville byzantine avait un aspect beaucoup plus byzantin que celui d'aujourd'hui. Le Palais des Doges, rattaché à l'église (celle-ci n'étant autrefois qu'une chapelle du palais, comme le sont certaines de nos églises à proximité des résidences seigneuriales) et qui, sous sa dernière forme, ne datait que d'un siècle, se présentait à l'extérieur tout comme de notre temps. A l'époque où notre ambassadeur l'a vu, il brillait donc d'une jeunesse relative, avec des promesses d'éternité, sans cette crainte récemment éveillée de s'effondrer, qui a amené le déménagement de la célèbre bibliothèque — après l'écroulement du fier Campanile auquel, du temps de Tsamblac, manquait encore la délicate *Loggietta* de Sansovino.

Mais en 1477 notre ancêtre n'a pas vu l'intérieur, transformé dans le style Renaissance, tel qu'il nous est donné de l'admirer, la main des grands ornemanistes de la riche Venise de 1600 étant passée par là. Il n'y avait pas alors les géants de pierre — Mars et Neptune, la Guerre sur la terre ferme, le Triomphe sur la mer — qui gardent l'escalier, ni toute la floraison architectonique entourant les fenêtres de la cour intérieure, ornements d'un autre style, amenés par le temps.

De l'autre côté de la Place, Sansovino n'avait pas encore construit la *Libreria*, bibliothèque destinée aux manuscrits offerts par le cardinal Bessarion, de Nicée, et l'on

CORNELIU BABA: Tolède

GRIGORE VASILE : La cathédrale d'Arezzo

n'y avait pas encore réuni les ouvrages imprimés par Alde Manuce. Le Palais de la Monnaie, la *Zecca*, où bientôt allaient être abrités les livres de la *Marciana*, n'étaient pas encore sortis des harmonieuses conceptions de son esprit.

Mais, à part ces quelques changements de la Place, le voyageur roumain a vu Venise en grande partie telle que nous la voyons aujourd'hui, depuis les façades gothiques du Grand Canal jusqu'aux habitations de la population pauvre. La seule chose qu'il ait vu, lui, et que nous ne pouvons plus voir aujourd'hui, c'est l'éclat des pompes officielles de l'époque de gloire et de grande puissance de Venise, dont la domination s'étendait au loin, jusque dans les régions de l'Orient; il a vu la flotte vénitienne rentrer au port, chargée de richesses et aussi les troupes s'embarquer pour aller défendre les îles de l'Archipel et les cités de la Morée et de l'Albanie; il a vu les canaux, bondés certains jours des resplendissantes gondoles de l'aristocratie vénitienne, rivalisant de luxe et de rapidité, et il avait alors sous les yeux, dans le port des marchands, des bateaux si rapprochés les uns des autres qu'il fallait une habileté sans pareille pour leur frayer un passage vers le large. Il a trouvé une Venise débordant de vie, qui acquérait ses richesses par le travail et qui en jouissait justement parce qu'elle les gagnait durement; une Venise encore triomphante qui bientôt allait disparaître à jamais. Et tel un présage des temps à venir, il a vu des signes de compassion humaine dont j'ai retrouvé les traces dans les archives. Les Turcs étaient parvenus dans la Péninsule des Balkans, Nègrepont avait été conquise, plusieurs citadelles de la Morée étaient tombées et Venise abritait une foule immense de réfugiés, qui, comme à Constantinople lors des troubles de 1912, dormaient sur les places publiques, sous les arcades, ou cherchaient un abri dans les hangars; devant l'immense douleur humaine de ces fuyards, on permit aux femmes qui quêtaient pour acheter du pain aux détenus des prisons, de faire des collectes en faveur des familles des malheureux fugitifs des Balkans, et de distribuer à chacune de ces veuves, à chacun de ces orphelins deux pains par jour ainsi qu'une écuellée de soupe à midi. Dans ces tragiques circonstances, l'émissaire d'Etienne le Grand a pu voir à Venise la splendeur de la pompe vénitienne d'une part, et de l'autre, la douloureuse misère des errants.

Un siècle plus tard, Venise avait pour hôte un souverain roumain ayant régné à Bucarest.

On conserve à l'Arsenal un fragment de canon du temps de Petru Cercel [1], et dans l'église de Căluiu on peut voir le portrait de celui-ci portant la boucle d'oreille des courtisans efféminés de la cour de Henri III, parmi lesquels il était renommé pour sa beauté, son élégance, son talent littéraire — car il faisait des vers et il a écrit un hymne à Dieu qui nous a été conservé.

Après avoir été Prince régnant chez nous, il s'était enfui en Transylvanie, où il fut emprisonné, puis se réfugia enfin à Venise. Nous possédons toute la correspondance vénitienne concernant ce beau prince aux cheveux noirs retombant sur les épaules, d'une beauté peu commune même en Italie où on 'a rencontre à chaque pas, avec ses grands yeux rêveurs, sa voix douce; il connaissait à fond la langue italienne dans laquelle il s'exprimait avec élégance. Bien que dépourvu d'argent, il s'était installé dans l'un des plus beaux palais bordant le Grand Canal, dans la Cà Pozzo, il avait ses propres gondoliers, et de temps à temps, il faisait savoir au sérénissime doge de la République qu'il aurait grand besoin d'un certain nombre d'écus d'or pour aller à nouveau tenter sa chance à Constantinople; c'est là que quelques mois après avoir obtenu une certaine somme, il allait trouver la mort, noyé dans les eaux du Bosphore. Eh bien, lorsque Petru Cercel a vu Venise, en 1589, c'était à l'époque de la Renaissance; l'ancien Palais ducal se transformait, s'ornait, ne conservant que de place en place les étroites fenêtres gothiques qui aujourd'hui encore constituent la principale beauté des nombreuses façades alignées sur le Grand Canal; on peut admirer, là et ailleurs, quelques édifices de style ancien, mais partout prédomine le style Renaissance auquel sont dus les harmonieux géants qui, entre les frises helléniques et les colonnes aux chapiteaux corinthiens, étayent les palais de leurs muscles bandés. C'est à Palladio, le plus grand architecte italien qu'est dû, selon les normes établies par Vitruve, l'édifice aux proportions admirables — mélange de brique rouge et de marbre blanc — qu'est le San Giorgio. D'un bout à l'autre de la ville qui l'a abrité jusqu'à sa mort, c'est le triomphe de Sansovino.

A l'époque, on pouvait voir se promener sous les arcades de la place Saint-Marc ou bien traverser le pont d'un canal pour entrer dans une sombre échoppe, parlant à chacun, plaisantant avec quelques-uns, suivant des yeux une passante dont l'aspect méritait d'être retenu pour l'un de ses tableaux, Paolo Caliari dit le Véronèse, d'après son lieu d'origine. Et Véronèse lui-même a eu certains liens avec nous, voici comment. Il y avait, dans un coin de l'île de Murano un couvent, le San Maffio, où, à l'époque où Petru Cercel était à Venise,

[1] Cercel: boucle d'oreille

se trouvait entre autres une nonne dont le nom de famille était Adorno Vallarga, et le nom de baptême Marioara; elle recevait, écrites en grec, des lettres de sa sœur, la princesse Ecaterina de Valachie, de son neveu Mihnea, Prince régnant, qui plus tard allait embrasser l'islamisme, et du fils de celui-ci, demeuré chrétien, le futur Prince Radu, qui allait être élevé là, par les soins de Marioara, la religieuse de Murano. Mihnea aussi, à l'époque où il observait encore la religion de son peuple, avait envoyé à sa tante, en signe de reconnaissance, des ornements destinés à l'autel aujourd'hui détruit en même temps d'ailleurs que tout l'édifice, de sorte que personne ne sait même plus où s'élevait le couvent en question. Marioara avait aussi certaines affaires d'argent avec messer Paolo Caliari, comme on peut le constater d'après les lettres que je possède et que m'a offertes un ami, entré depuis longtemps dans l'éternité, Urbani de Gheltof. Ces lettres ont eu ainsi la chance extraordinaire de revenir, quatre siècles après avoir été écrites, dans le pays d'où elles étaient parties. J'ai trouvé signalée dans ces lettres une dette envers Véronèse lui-même.

Bien que je ne veuille pas préjuger le chapitre de nos liens avec Venise — objet de la dernière conférence — je me dois de dire qu'à cette époque il y avait là tout un monde roumain, affairé à ses procès ou s'occupant de négoce : filles et gendres de souverains en exil, évêques, moines; il n'y avait pas de classe de la société roumaine qui n'eût envoyé, aux alentours de 1600, de représentants à Venise. Et autour d'eux se déroule la splendeur de l'époque la plus florissante, la plus luxueuse et la plus sereine de la vie de Venise, l'époque de Véronèse.

Un siècle encore s'écoule et autour de 1680, à l'époque de Brancoveanu, se trouvait à Venise Nicolaé Caraiani qui recevait l'argent qu'envoyait le Prince afin qu'il le déposât dans les banques de la ville, et tout particulièrement à la banque Zecca, en prévision d'un désaccord avec les Turcs; des lettres s'échangeaient sans cesse entre maître Nicolaé et le souverain et vice-versa. De plus, à cette époque de grandes dépenses, on achetait certains objets de luxe non seulement en Transylvanie mais aussi à Venise. De temps en temps, des bateaux venus d'Orient amenaient des Roumains; ceux-ci pourtant étaient de Moscopol, en Macédoine, et j'ai trouvé un tas de lettres de marchands des grands centres « aroumains » [2] de la péninsule des Balkans qui envoyaient leurs enfants à Venise pour qu'ils y apprennent la profession de marchand et les langues nécessaires. Tout le monde venait dans la splendide cité : commis envoyés par Bucarest ou Moscopol, prétendants, femmes de souverains, telle Maria Sturza, épouse de Grigorașco Ghika; c'était l'époque où Venise connaissait une dernière auréole de gloire à la suite de succès remportés en Morée, au Péloponnèse reconquis pour moins d'un demi-siècle. De même qu'à son couchant le soleil darde à nouveau des rayons plus brûlants, semble-t-il, qu'en plein midi, tout ce qui était énergie et idéal dans l'âme des Vénitiens s'unissait à la fin du XVIIe siècle, pour donner à la République une nouvelle apparence de vie et de puissance. Et les hôtes venus d'Orient voyaient l'édifice lourd mais plein de grandeur, de *Santa Maria della Salute*, témoignage de reconnaissance pour avoir épargné la peste à la ville; ils voyaient les dernières œuvres d'une savante et paresseuse floraison de l'art, succédant à la pure sobriété de la Renaissance, dues à des représentants tardifs habitués depuis longtemps, eux aussi, au luxe et à la pose de l'école vénitienne de peinture et participaient aux brillantes fêtes d'un triomphe qui n'allait jamais plus se renouveler. Plus tard, encore, du temps de Mavrocordat, des artistes roumains viendront comme boursiers à Venise pour y apprendre cet art de la peinture sur de grandes surfaces à fond bleu clair qui donnent comme un sourire à nos églises de ce temps-là.

Mais ensuite Venise déchoit, les voyageurs de chez nous cessent de la visiter et nous ne pouvons plus, depuis cette époque, faire revivre le passé en la compagnie de nos devanciers.

Extrait de *Cinq conférences sur Venise*, 1926

Traduit par ANDRÉE FLEURY

[2] aroumains: appartenant aux Aroumains, population d'origine roumaine établie dans différentes régions de la Péninsule des Balkans.

MIHAÏL SADOVEANU

(1880—1961)

A PROPOS D'HOMMES

. . . Cet homme du nord, dans les veines duquel semble couler l'eau de ses canaux, est avant tout un homme sérieux et réfléchi. Pour un étranger il pourrait au début avoir l'air rude et inhospitalier. Il ne goûte aucun genre de plaisanterie et un mot d'esprit brise lourdement ses ailes à ses côtés.

C'est un brave homme et honnête avec ça. Sur sa parole on peut bâtir une église. Probablement que ce long chemin parcouru a été des plus malaisés. Les lois répressives du nord ont été effrayantes. Mais le résultat est aussi des plus heureux; il s'est créé surtout des libertés comme nulle part ailleurs.

Les anciens Hollandais ont été des marins téméraires qui ont sillonné les routes du monde. Ils ont été en même temps de laborieux négociants, ayant affaire avec tous les peuples de la terre et venant en contact avec d'autres civilisations. Eux-mêmes ayant atteint, hâtivement, à la prospérité et à une culture florissante qui eut son apogée il y a deux siècles, ils se sont fixés dans une forme de vie définitive.

Aujourd'hui encore ils se montrent sans égal dans le commerce et comme brasseurs d'affaires. Leur placidité et leur sérieux, une tergiversation voulue, la figure impénétrable, la porte toujours close, ce sont autant d'armes. Dans un combat de finesse et d'adresse, l'enthousiaste et le passionné s'offre à découvert. Le cœur et l'imagination du Hollandais sont soumis à l'intelligence; c'est sa supériorité, sa devise forte.

Toutefois, c'est un homme aimable et prévenant. Il ne dira jamais des riens agréables, simplement pour vous faire plaisir. S'il n'a rien à dire, il se tait. S'il avoue son amitié pour vous, il faut le croire sans hésiter. S'il vous reçoit dans sa maison, vous pouvez être persuadé de son estime.

★

Ce citoyen civilisé et d'un esprit équilibré aime la liberté et en même temps il ne tient pas à s'accommoder de l'égalité.

Pour cette liberté, il a combattu des siècles et s'est soulevé contre beaucoup de rois. Son sang s'est confondu avec l'eau du pays. Nulle part, je crois, l'homme ne se sent plus libre et sans contraintes qu'ici. Mais son monde a été constitué sur un fondement d'ordre et de discipline. Chacun à sa place, avec ses joies et ses soucis. Malgré la démocratie, un noble ne coudoiera jamais, à table ou à des festivités publiques, un paysan ou un artisan. Chaque catégorie sociale se maintient dans des limites bien établies. On peut sortir de l'une et passer dans l'autre à force d'argent, d'intelligence et de culture; mais on garde ensuite, selon les convenances, la place que l'on s'est acquise.

Le formalisme va si loin que les titres, sur les enveloppes des lettres, figurent encore religieusement, comme un trésor.

On ne peut mettre le nom et l'adresse de quelqu'un sur une enveloppe sans l'annexe obligatoire. Pour un noble: *hooggeboren*, ou *hoogvelgeboren*. Pour un représentant de la haute finance: *wel edelgeboren*. Pour un simple bourgeois de profession libérale: *weledel heer*, très noble monsieur. Le pasteur: *weleerwaarde en zeer gellerde*, c'est-à-dire très hono-

rable et très érudit. Pour un professeur, seulement : *hooggeleerde*. Un fonctionnaire du ministère est un monsieur très noble et sévère : *wel edel gestrenge heer*. Le député du Parlement de La Haye est très haut, très noble et plein de considération. Enfin, notre fermier agriculteur ou l'éleveur de bétail est tout simplement l'estimable Untel.

— Croyez-moi, souriait monsieur Boker, on dit vrai quand on prétend que nous sommes les Chinois de l'Europe. Moi, par exemple, je ne pourrais appeler « madame » qu'une femme de notre bourgeoisie. A une femme du peuple, bonne et respectable ménagère par ailleurs, je suis obligé de m'adresser avec « mademoiselle ». J'appelle « monsieur » une personne comme vous et d'autres de mon rang ; mais le travailleur, je l'appelle par son petit nom : Johan. Lui n'est pas un monsieur. Si je lui disais « monsieur » il pourrait se fâcher, considérant que je me paye sa tête. Vous souriez ? Vous voulez dire que nous vivons dans un pays de formalistes ? C'est inexact. Nous vivons dans un pays de bon ordre.

Par exemple, si vous désirez venir chez moi à la campagne où je possède une belle et confortable villa . . . Moi, je vous invite et vous acceptez. Si je ne vous invite pas, vous ne pouvez pas venir. Mais quand je vous dis : faites-moi le plaisir d'être mon invité, supposons, à partir de samedi vers les six heures du soir jusqu'à lundi neuf heures du matin . . . Vous ne pouvez venir ni plus tôt, ni retarder le départ après l'heure fixée.

— Vous pouvez observer tous les jours — poursuit en souriant monsieur Boker — devant une maison située dans une rue principale, l'ordre dans lequel se déroulent les activités du ménage. La porte est toujours fermée à clef. Quelqu'un arrive ? On sonne. La bonne descend et ouvre. C'est le fournisseur de pain et il sonne (car nos femmes ne vont pas au marché ; toutes les denrées alimentaires sont apportées à la maison). La bonne descend avec un certain panier allongé, pour le pain, prend le pain, ferme la porte et se retire. Après quelques moments, de nouveau on sonne. C'est celui qui apporte les légumes. La bonne arrive, ouvre la porte, tend un certain panier rond, pour les légumes, ferme la porte et se retire. Tout de suite après arrive le fruitier. Elle redescend avec le panier à fruits. Enfin il en vient encore un. Celui-là apporte des patates tout épluchées. La bonne apparaît avec un plateau en bois, peint en vert, et reçoit les patates épluchées. Une telle provision de pommes de terre tout épluchées ne peut être reçue que sur tel plateau en bois vernissé de vert. Elle ferme à clef et se retire. Mais voilà qu'on sonne de nouveau. C'est celui qui vient prendre la cendre. La bonne arrive, ouvre, donne la cendre, ferme la porte à clef et se retire. Nouvelle sonnerie. Cette fois, c'est le facteur. On sonne encore; maintenant ce sont deux messieurs habillés en costumes noirs de rigueur, qui ont déposé des faire-part annonçant le décès d'une connaissance quelconque. Ce genre d'annonces n'arrive jamais par la poste. Une certaine institution s'en occupe. De nouveau on sonne. Un monsieur, le représentant d'une société philanthropique et religieuse, vient demander à madame une courte entrevue. Infatigable, la bonne ferme à clef même après celui-là. Un intérieur hollandais doit toujours être discret et strictement fermé.

Et pourtant, ces hommes, qui gardent les distances au moyen de formules anachroniques, n'hésitent pas à s'allier aux Indes, au-delà de l'équateur, à des femmes de couleur. Leurs enfants, café au lait, sont acceptés sans aucun embarras par les familles d'ici, reçoivent une éducation soignée et demeurent aux côtés des blancs, sans distinction et sans contrainte.

★

Mais les restrictions sociales sont marquées aussi d'une autre manière. A Amsterdam, un homme d'une certaine catégorie sociale, ayant un certain revenu, ne peut pas habiter n'importe quel quartier. S'il voulait choisir son logement ailleurs qu'à l'endroit indiqué, cela voudrait dire qu'il déchoit et il ne pourrait plus trouver, par exemple, de domestique qui daigne s'abaisser jusqu'à le servir. Il n'y a que certains quartiers où les gens peuvent se permettre le luxe d'un domestique. Pourtant les écoles, si nombreuses — un vrai gaspillage — et si bien entretenues et dotées, ne font aucune différence entre les enfants. Et il n'y a aucune différence dans la manière de soigner et d'habiller ces enfants de toutes catégories. Il en va de même pour le dernier des paysans ou artisans, qui a dans son logement tout le confort dont dispose également l'aristocrate. Avec la seule différence que tout est moins cher et plus simple, mais il a tout le confort nécessaire.

Et pourtant, un homme n'hésitera pas un instant à quitter un quartier plus cher et à s'installer dans un quartier meilleur marché, si ses moyens d'existence se sont modifiés. S'il a perdu à la Bourse ou dans une affaire ; s'il ne peut plus disposer que de la moitié de son revenu, il vend ses meubles et quitte la maison. Il achète des meubles moins chers et trouve un appartement plus modeste. La femme se passe de domestique ; le mari renonce à une partie de son confort. Personne ne leur en fait grief. Rien de déshonorant ne leur

est arrivé. Eux-mêmes ne se sentent ni humiliés ni mécontents, car la suprême sagesse est de ne demander aux circonstances et à la vie que ce qu'elles peuvent vous donner.

C'est pour cela que les Hollandais ne mettent pas dans la vie de tous les jours le désespoir des Américains. Pour eux, *le time is money* des Anglais n'est pas un précepte sérieux. Ce qu'ils veulent, c'est organiser d'une façon durable leur existence, pour vivre ensuite tranquillement dans leur coquille. Le but n'est pas de gagner de l'argent, mais de vivre d'une manière satisfaisante. C'est de ne jamais convoiter l'impossible, mais de s'établir dans les réalités. Le bovarysme est assez rare parmi ces hommes prudents.

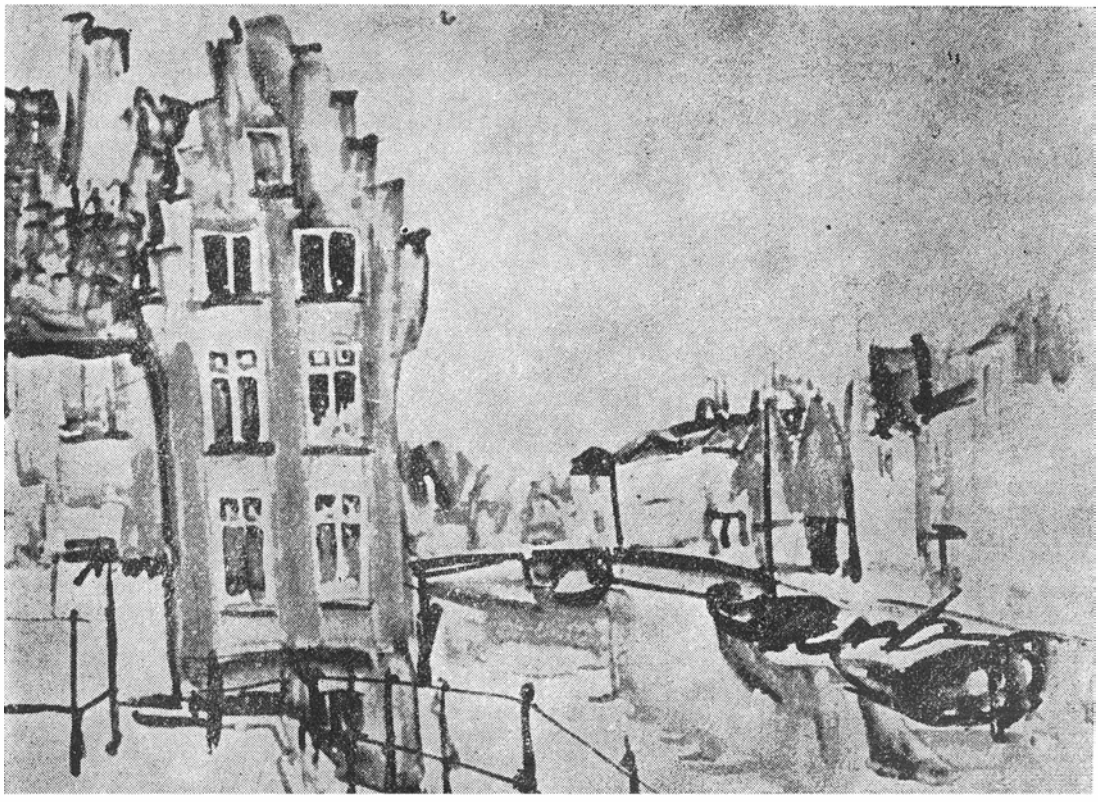
Monsieur Untel vend sa maison et loue un appartement parce que cet arrangement lui épargne 1%. Tel autre quitte son emploi et ouvre boutique ; non pour ses aptitudes de négociant, ni même pour faire fortune, mais parce que son pécule lui rendra de cette façon un intérêt de 6% au lieu de 4%. Donc, il ouvre une boutique avec de la marchandise à prix fixe. Tout ce qui lui reste à faire dorénavant c'est d'être prévenant, de vous servir avec courtoisie et de vous ficeler un gentil petit paquet pour que vous reveniez dans son magasin. Il sait parfaitement ce qu'il a à gagner de la sorte et l'idée de faire faillite ne le hante jamais.

— Nous sommes ainsi, dit monsieur Boker. C'est-à-dire ainsi sont les Hollandais . .. Même les heures des repas ne ressemblent pas à celles du reste de l'Europe. On commence le travail à 9 1/2 h. A neuf heures on prend le petit déjeuner : café au lait, œufs, beurre, fromage et fruits. On travaille sans arrêt jusqu'à cinq heures du soir et à six heures on dîne. Les Américains ont d'autres méthodes de travail. Mais ce sont encore des enfants. C'est vrai aussi qu'ils amassent de grosses fortunes ; pour eux, ces fortunes sont un but ; pour nous, elles ne sont qu'un moyen.

Extrait de *Hollande. Notes de voyage*, 1928

Traduit par CEZARINA MANOÏL

M. W. ARNOLD: Canal à Amsterdam



CEZAR PETRESCU

(1892—1961)

EN TU 104 À TACHKENT

Maintenant à peine, nous commençons à réaliser que nous nous trouvons au cœur de l'Asie centrale, près des montagnes aux sommets éternellement couverts de neige et de glace qui séparent l'Union Soviétique de l'Afghanistan, de la Chine, du nord de l'Inde ; au pied de ces sommets s'étendent des steppes brûlantes, fertilisées uniquement par l'initiative, la main et la patience de l'homme, par les irrigations, le drainage et toutes les inventions de la lutte ancestrale contre la sécheresse, la misère, le nomadisme.

Dès les premières centaines de mètres parcourues en automobile sur les larges boulevards, nous observons encore que nous sommes descendus dans la patrie des melons et des pastèques de dimensions pantagruéliques, à en croire les exemplaires exposés dans les kiosques et les charrettes des vendeurs. Melons d'une saveur et d'un arôme inconnus en Europe, ainsi que nous devions nous en assurer à la fin du repas commun, au Foyer d'accueil où nous sommes attendus et où Gafur, notre nouvel ami et grand maître de réception, s'avère un maître inégalé dans la cérémonie du découpage et de la présentation de ces produits nationaux, selon des rites qui datent du temps de Timur Lang.

— Pour nous, Ouzbeks, — nous informe-t-il en souriant — de même que pour tous les peuples d'alentour, Turkmènes, Cosaques, Kirghizes, un homme qui ne mange pas au moins un melon par jour est un homme condamné à mort. Il languit et se meurt ! . . .

Les portions qu'il nous offre, taillées dans des pastèques et des melons de quinze kilos chacun, dépassent en volume la capacité de nos estomacs dégénérés et racornis, surtout après nous être rassasiés de raisins énormes, dont chaque grain est aussi gros que celui du chapelet d'ambre de ma grand-mère, et d'une couleur d'or translucide, d'un parfum, d'une douceur comme il ne nous est jamais arrivé d'en rencontrer en Corinthe, à Constantinople, en Italie, en Espagne.

Nous soupirons, nous gémissons, suons et avalons. Nous avalons, gémissons et suons. Gafur, repoussant son bonnet noir brodé de dessins au fil d'argent, nous menace du doigt, dès que nous faisons mine de repousser notre assiette :

— Rappelez-vous ! Qui ne mange pas sa portion journalière, languit et se meurt. Je ne veux pas vous avoir sur la conscience !

Le Foyer d'accueil, qui reçoit des hôtes venus d'autres continents et du bout du monde, entouré d'un mur haut et situé dans la banlieue de Tachkent au milieu d'un jardin vaste et touffu, ressemble, quant à la distribution et l'aspect des pièces, aux manoirs de nos grands propriétaires terriens d'autrefois. Avec salle de bains et douches en plus. Et s'y ajoute un bâtiment visiblement plus récent, dans un coin du jardin et à quelque distance, avec salle à manger, piano et une destination réservée aussi pour les soirées de musique et de danses locales, comme nous devions nous en assurer bientôt. Pour le moment, nous admirons la flore du jardin et du parc. Parmi les arbres relativement tropicaux et les plantes aux larges feuilles méridionales, nous retrouvons un vieux noyer de chez nous et dans les parterres quelque peu négligés à cette fin de saison, d'innombrables fleurs des jardins rustiques, des monastères de Roumanie : zinnias, dahlias, rhinantes, œillets, bleuets, romarin, gueules-de-loup, guimauves. Les périodes de floraison ne coïncident guère avec les nôtres, et tout semble mélangé. Mais les retrouver là, à 4 000 kilomètres de Moscou, à 6 000 kilomètres de la Rou-

manie ! Comment ne pas se dire que notre planète n'est pas aussi vaste que l'on pense ! Et comment ne pas se convaincre qu'entre cette lointaine région de l'Asie et les Principautés du bord du Danube et des Carpates, les invasions, les rapports forcés et amers avec les envahisseurs mongols, tatares et turcs, à côté du malheur des pillages, des tributs et de l'oppression, ont entretenu aussi cette sorte de contact, avec des échanges pratiques et utiles, pacifiques en quelque sorte et féconds? Est-ce nous qui les avons prises chez eux? Ou eux chez nous? L'histoire n'est pas aussi simple qu'elle le paraissait à l'école.

Les habitants, ni par leur aspect, ni par leurs vêtements, ne nous semblent pas étrangers et lointains, comme nous nous y attendions. Je ne parle pas de la majorité en vêtements européens, de la jeunesse portant le col et la cravate, qui n'a gardé de traditionnel que la *tibitéika*, petit bonnet à plusieurs angles, avec l'insigne national et qui ressemble étonamment à celui des Ukrainiens, n'en différant que par le style des broderies ornementales. Mais même les vieux, avec leurs cafetans noirs ou rayés et leurs longues barbes, et les vieilles femmes, la tête enveloppée de voiles transparents, nous semblent des silhouettes connues. De quel endroit? Peut-être des gravures et estampes représentant l'ancien costume de nos riches, au siècle où les boyards moldo-valaques avaient adopté par imitation servile le costume des suzerains asiatiques de Constantinople?

On ne dirait pas que ces gens sont les descendants de ceux qui ont composé autrefois les hordes terribles de Timur Lang, fameux par sa pyramide de quatre-vingt dix mille crânes bâtie sur les ruines de Bagdad, fameux par sa force d'ouragan qui a balayé la gloire de Bayazid, retardant ainsi de quelques décennies la chute de Constantinople et de l'Empire Byzantin. Ce sont des gens amicaux et pacifiques, avec une lueur de bonté dans les yeux ; des travailleurs dont l'esprit est ouvert à toutes les innovations de la civilisation, car eux aussi, le climat et la sécheresse les ont obligés, il y a deux millénaires, à des innovations, aux irrigations et canalisations pour la culture du riz et, plus tard, au quatrième siècle, pour celle du coton, ainsi que pour les oasis de verdure et d'arbres fruitiers qui attirèrent les armées de Cyrus et d'Alexandre le Grand. Le soir seulement, au théâtre de musique, où leurs danseurs et leurs chanteurs émérites donnent au public une audition et un spectacle inspirés des vieilles traditions locales, nous sentirons frémir dans la salle des échos ataviques : la foule participe en reprenant en chœur le refrain des chansons, on siffle, on frappe des pieds, on fait claquer ses doigts en cadence. Et dans les larges places asphaltées, dans les parcs et les jardins, les tricycles des garçons et des fillettes portent au guidon la silhouette métallique d'une tête de cheval — probablement de fabrication spéciale et locale — en souvenir de la passion et de l'adresse des cavaliers inégalés qui parcoururent au galop toutes les steppes de l'Asie.

Aujourd'hui, Tachkent est une grande ville culturelle et industrielle. La plus importante et la plus peuplée de l'Asie centrale, avec Université, Académie, instituts techniques, postes de radioémission, journaux, revues de spécialité, théâtres, opéra, musées, le plus moderne combinat textile pour la soie et le coton. Un combinat comprenant plus de 18 000 ouvriers, car l'Ouzbékistan est le deuxième pays du monde pour la production quantitative du coton, dépassant l'Inde, le Brésil, l'Egypte et la Chine, et le premier pour la qualité.

Les traces de la vieille ville, avec les ruelles tortueuses et les maisons d'argile sans fenêtre sur la rue, apparaissent encore par endroits, dans les faubourgs, comme une simple curiosité. Partout cependant les constructions neuves, surtout les édifices publics, les ministères, les théâtres, les musées, les écoles ont cherché et réussi à régénérer et à intégrer dans leur style les réminiscences de l'architecture nationale.

Le présent ne s'est pas brutalement détaché du passé ; partout on voit le culte pour la mémoire du grand poète et lettré, Mîr Alî Chîr Névâï, contemporain d'Etienne le Grand, qui, en plus de ses poèmes et des livres qu'il a écrits, soucieux de l'épanouissement culturel et matériel de sa patrie, a bâti près de 370 écoles, hôpitaux, établissements de bains, archives pour documents, institutions publiques, centres de culture et de protection sociale.

.....

Nous sommes tombés un jour de marché.

La ville de Timur Lang, fondateur du deuxième empire mongol, offre aux yeux tout le pittoresque des intersections d'époques et de civilisations, passé et présent, Asie et Europe. Dans les rues et les grands boulevards, parmi les splendides mosquées aux lueurs bleues et vertes — véritables « combinats de mosquées » — les autos et les tramways croisent des files de chameaux et des charrettes traînées par des ânes. La capitale conquise par Alexandre le Grand 330 ans avant notre ère, dévastée par Gengis Khan en 1220 et reconstruite par Timur Lang pour devenir le centre de la culture arabe au XVe siècle, garde encore les vestiges de sa gloire de naguère.

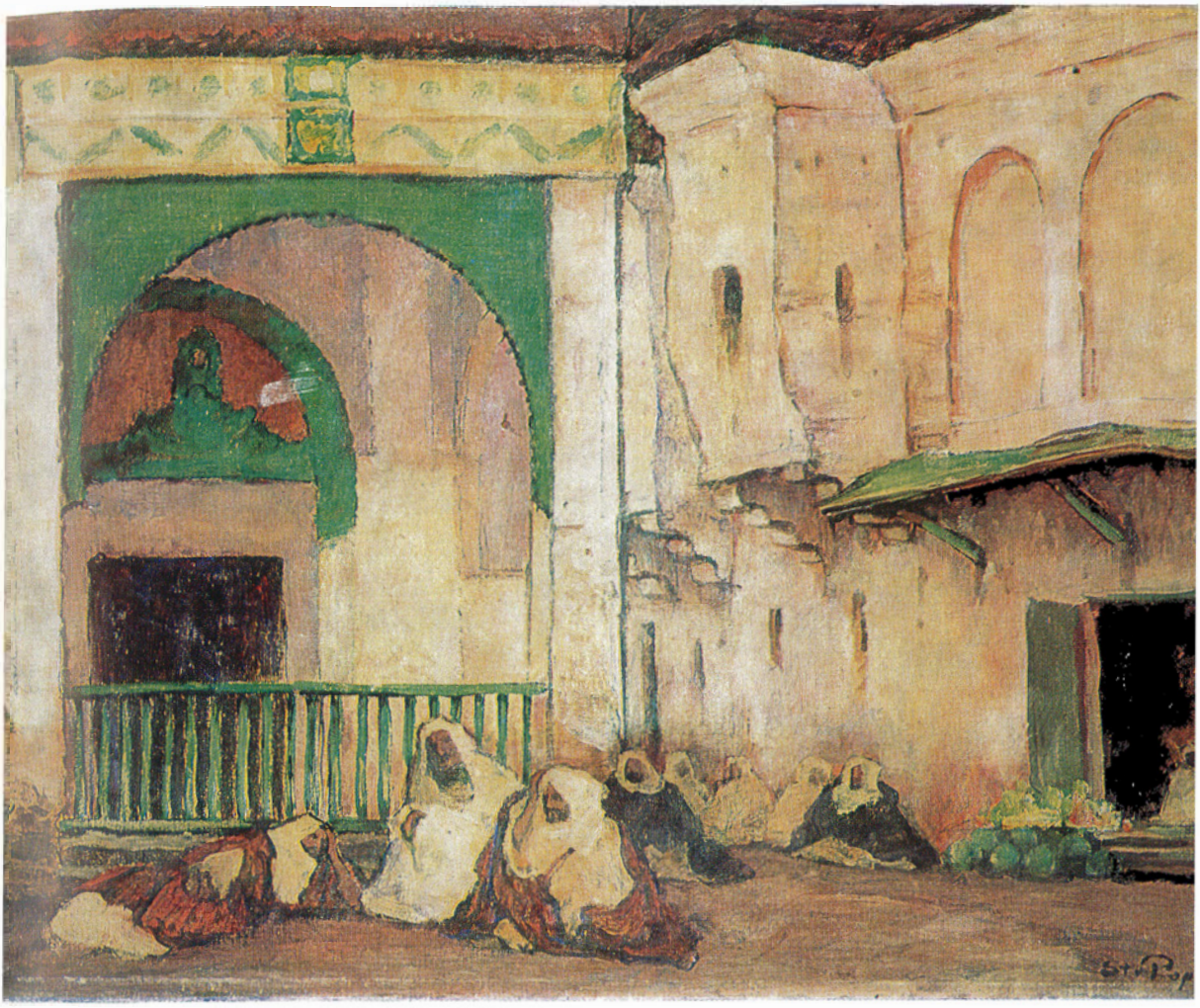
Puis, la tombe de Timur Lang. L'Université d'Oulougbek, de proportions monumentales, avec de hauts et massifs minarets à chaque angle, restaurés comme la Tour de Pise par les méthodes de la technique moderne, depuis la base, sans toucher aux vieux murs. Les ruines dégagées et reconstituées de son vieil observatoire astronomique, sans rival au début de la Renaissance. Lointains témoignages de culture, entièrement ignorés de nous. Vieilles liaisons, par-dessus les mers et les continents, avec les raffinements de la culture et de la civilisation arabe d'Espagne, Grenade, Séville.

Toute la prospérité économique d'une ville et d'une région dès longtemps condamnées à languir et à agoniser ressuscite maintenant grâce à la reconstruction de l'ancien canal Iski-Angar, détruit il y a sept siècles à la suite des invasions de Gengis Khan. Près de 200 000 hectares d'un sol desséché par les vents, envahi par les sables sont rendus à la vie et à l'abondance. L'importance de tels travaux semblerait exagérée au piéton de notre terre bénie, où à chaque pas on rencontre une source, un ruisseau, une rivière, un torrent, un lac, un groupe de puits. Ici, à Samarkand, on nous dit que depuis le mois d'avril il n'est plus tombé une seule goutte de pluie. Et cependant, les vergers et les jardins sont verts, les vignobles nous surprennent par l'abondance des grappes de raisin, aussi beaux que ceux qui nous ont arraché des exclamations d'admiration à Tachkent, où chaque soir, dans chaque chambre, nous attend sur la table de nuit, au chevet du lit, un plateau chargé de divers échantillons-phénomènes de toute espèce, comme à une exposition sans cesse renouvelée.

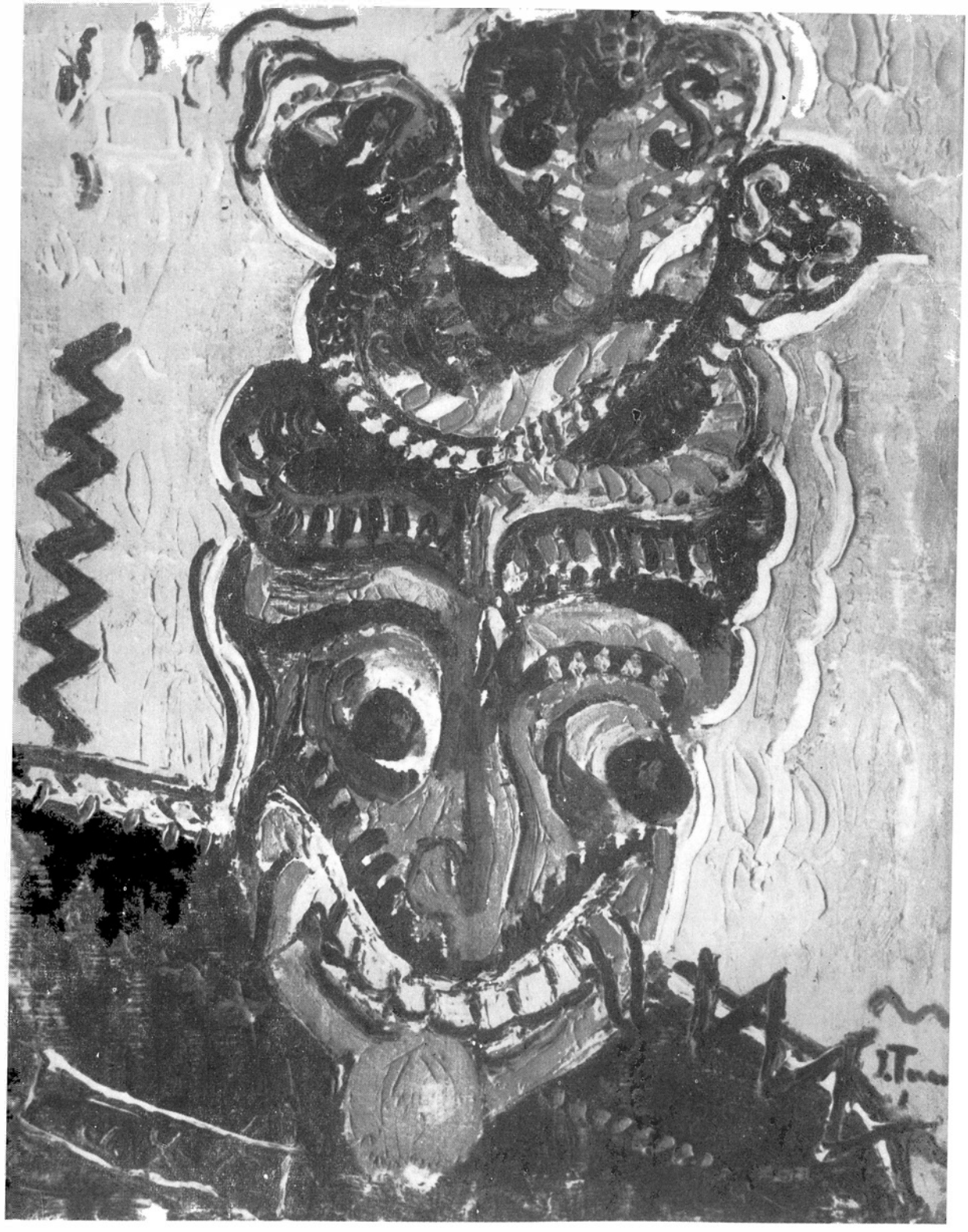
Maintenant seulement nous comprenons pleinement à quel point l'eau servit d'instrument d'asservissement et de contrainte, pendant des siècles, dans la persistance des régimes féodaux de l'Asie centrale. Les émirs et les khans détenaient le droit de vie et de mort sur leurs sujets, et leur despotisme politique s'exerçait simplement par l'interdiction d'un ruisseau ou d'un tracé d'irrigation. D'autres chefs de moindre envergure se contentaient de contrôler une source et quelques puits autour desquels était née une oasis. Et lorsque les envahisseurs se précipitaient aux frontières, ils concentraient leur attaque d'abord sur les canaux et les systèmes d'irrigation pour occuper le poste stratégique qui leur permettrait d'affamer et d'assoiffer. Le reste du pays tombait comme les capitulations des cités assiégées. Et quand les habitants du lieu s'acharnaient à résister, l'opposition aboutissait automatiquement à l'anéantissement total de la prospérité, à l'assujettissement, pour des siècles, du peuple, et à son retard. Ce fut la destinée de tant et tant de générations, après que leurs ancêtres eurent construit le grand canal Iski-Angar, à une époque de l'histoire antérieure à celle où se fondaient nos petites principautés du Danube et des Carpates, si bien servies par la nature et par un climat généreux. Aujourd'hui seulement, les Ouzbeks se pénètrent de l'importance des travaux grandioses projetés et en train d'exécution, qui figurent dans les plans quinquennaux de l'Union Soviétique pour les républiques de l'Asie centrale, ravagées par la sécheresse, par les vents, par la menace des tempêtes de sable. Passion pour des constructions pharaoniques, fiévreuse idôlatrie de la grandeur? Quelles explications absurdes, quelle incompréhension de la réalité ! Passion pour la vie. Passion pour la force et l'intelligence de l'homme, qui ose dresser et modifier la nature, fertiliser les terres stériles, abattre et subjuguer le cours des eaux, semant la prospérité et l'abondance là ou régnaient la famine et la mort, la souffrance et l'humiliation des esclaves. Toute l'Asie centrale de l'Union Soviétique en est témoin. Je pense au livre de Saltykov-Chtchedrine, écrit il y a environ quatre-vingt ans, *les Messieurs de Tachkent*, lorsque Tachkent était une espèce de Klondike pour les champions de l'éducation sans alphabet, et pour les aventuriers venus s'enrichir sans travail. Ou plutôt, je rectifie: par le travail et la sueur des autres ! Selon toutes les règles et les principes du catéchisme du bon colonialiste. Cela fait une petite différence, non?

Des *Notes de voyage. Réflexions d'un écrivain*, 1958

Traduit par NELLY FLORESCU



STEFAN POPESCU : Rue au Maroc



ION TUCULESCU : Masque africain

MIHAÏ RALEA

(1896—1964)

LES ANTILLES

LA HAVANE, LE 30 DÉCEMBRE 1948

L'entrée du port de La Havane est grandiose, somptueuse. Au-dessus de l'embouchure étroitement encaissée entre deux rochers, s'élève, avec ses immuables murailles, la citadelle espagnole de Morro Castle. Bâti en ces lieux à l'époque où quelques canons de bois pouvaient faire obstacle à l'entrée des voiliers dans un port, témoin d'une technique militaire depuis bien longtemps révolue, le fort est demeuré, glorieux et désaffecté.

Les douaniers cubains ne sont guère actifs. Sous le climat tropical, les mouvements sont ralentis, les projets ajournés, les soucis éparpillés aux quatre vents. Personne ne fait de zèle ni pour les affaires publiques, ni pour les questions personnelles. Aussi n'est-ce qu'après deux heures d'attente que les préposés aux douanes, indifférents et ennuyés, se décident à faire leur apparition.

A première vue, la ville paraît majestueuse: larges et somptueux boulevards d'une propreté parfaite, sillonnés d'édifices monumentaux, très imposants. L'aspect moderne de La Havane surpasse toutes les villes espagnoles: Madrid ou Barcelone. Là où se trouvent les habitations ou les bureaux d'affaires de la classe des maîtres, la ville est fastueuse, ornée à satiété. Palais, magasins, clubs sont là pour exalter ostensiblement la puissance de la classe dominante. Depuis un demi-siècle, le capital yankee a pris une place importante dans l'économie de l'île, qu'il a transformée en une province quelque peu exotique, mais très productive pour l'argent investi. Sur Cuba se sont déversés des milliards de dollars qui ont fait d'elle, à la surface, une Suisse prospère. Nulle part le luxe des potentats américains et de leurs séides de la bourgeoisie espagnole, créole ou métisse, ne s'étale avec une plus grande insolence, une plus naïve inanité, ce qui ne peut que provoquer le dégoût ou, dans le meilleur cas, le sourire. Les marques d'autos les plus chères dans lesquelles sommeillent les épouses obèses de banquiers ou de marchands, ou dans lesquelles s'agitent avec pétulance de jolies filles indigènes enlaidies par un luxe de mauvais goût, défilent en monôme toute la journée, au pas, leur multitude même leur interdisant de prendre de la vitesse. Un visible esprit de parvenu se manifeste dans tout ce qui est construit; partout des matériaux chers: marbre, essences de bois rares, métaux précieux, mis ostensiblement en évidence, de crainte de passer inaperçus.

A vrai dire les capitaux américains, attirés par la fertilité de l'endroit, ont accaparé le tabac, le café et la canne à sucre qui forment la richesse du pays et n en ont laissé aux indigènes que des miettes. Mais quiconque veut se faire une image exacte de la « prospérité » cubaine doit, au sortir du port, se diriger non pas droit devant soi, vers les lumières aveuglantes de la ville, mais se tourner vers les faubourgs, de l'autre côté du port. Là, tout à coup, plus de dalles de marbre formant le pavage, les vitrines rutilantes se transforment en de minables échoppes offrant des marchandises bon marché, les autos sont remplacées par des brouettes dans lesquelles des êtres squelettiques, noirs ou bistrés, transportent, en s'essoufflant, un sac de pommes de terre ou de charbon. La rue n'étant jamais arrosée, la poussière recouvre d'une poudre cendrée une malheureuse végétation asphyxiée. Devant les huttes qui rappellent les tentes des tziganes nomades, des gosses sordides et pâles, presque nus, partagent

avec les oies ou les cochons la fraîcheur d'une mare fangeuse. C'est le prix qu'il faut payer pour le luxe des quartiers riches.

. . . . . .

Ce soir nous quittons Cuba pour regagner les Etats-Unis. Sur le pont du bateau, alors que nous nous éloignons de la terre miraculeuse de l'île pour nous diriger vers le large du golfe du Mexique, je vois défiler devant mes yeux, comme un kaléidoscope, les paysages enchanteurs de ce coin du monde absolument paradisiaque. Des montagnes dont les rochers présentent mille nuances, des rivières bleues dégringolant en torrents tumultueux, des volcans menaçant dans les brumes, et puis l'infini d'azur de la mer, la lumière tantôt aveuglante, tantôt tamisée, coloriant voluptueusement une végétation d'une exubérance folle, les citadelles et les palais enchantés de pierre grise embrassés par des lianes grimpantes et sous lesquels persiste la patine du temps, le tout formant un mirage hallucinant d'une irrésistible attraction. Que de vagues, que de vagues d'humanité mouvementée se sont déversées là, au cours des siècles, pour que s'y achève un rêve torturant de bonheur dont l'appel devenait obsession! En ces lieux faits pour le calme et la volupté, combien d'êtres humains se sont heurtés et ont succombé par le poing et le poison, combien ont enduré de terribles maladies et d'insupportables tortures, combien de viols et de perfides assassinats commis ! Nulle part peut-être, l'histoire n'a été plus cruelle, plus âpre. Mieux que partout ailleurs j'ai compris ici, pour son expérience humaine, la loi et l'essence du colonialisme dont m'était offert le tableau synoptique et significatif. Partout où dans le monde découvert par les rêveurs s'est trouvé un coin plus favorisé, les classes dominantes se sont jetées dessus et l'ont pressuré jusqu'à la dernière goutte, impitoyables devant le sourire de la nature, la pureté de la population, le cri d'agonie des victimes. Sous le capitalisme, l'hypocrisie s'est faite plus insinuante, elle a accordé le luxe apparent des routes asphaltées et des hôtels somptueux, et aussi des constitutions fausses, des libertés illusoires faites uniquement pour les membres de la même classe; mais derrière ces mensonges se trouve la réalité d'une plèbe qui gémit, écrasée, et qui ne recueille que les miettes d'un banquet copieux dont seule l'indigestion des maîtres permet de sauver quelques rinçures pour les chiens et pour les hommes.

Là règne, sans adoucissement aucun, le contraste le plus violent entre les haillons et la soie, entre la case sordide et le palais des contes de fées. Les deux mondes sont face à face: les uns, épouvantés devant le cauchemar de l'avenir, leurs mains crispées sur les trésors entassés, les autres gémissant d'indignation et de souffrance et sentant grandir dans le secret de leur âme une insurmontable colère, un désir de vengeance. On sent là le prélude annonciateur des grands orages, le calme qui précède la tempête finale. La bataille est imminente: sûrement l'attaque va se déclencher à l'aube.

Calme et sûr, le bateau fend les eaux qu'il trouble en vagues d'écume. Une chaîne pareille à un pont coupé de larges bras de mer, Kay-West, indique les restes d'une terre engloutie, qui, dans la vie géologique d'autrefois, joignait la Floride et Cuba. Les gens, sur le bateau, reviennent de vacances et sont absorbés par le retour à leur travail et par leurs soucis. Chacun d'eux dévide l'écheveau de ses préoccupations personnelles, comme si leur vie était éternelle, parmi tant d'effondrements de l'histoire et de la géologie. Ils ne songent guère que la loi inexorable de la dialectique de la nature a englouti dans le néant, là, sous leurs yeux, des terres, des empires, des ambitions et des velléités.

Pour nous cependant, ce résumé d'histoire et de géologie où se prépare aujourd'hui aussi, d'une manière latente et inévitable, une nouvelle phase de vie, est une profonde leçon de politique. Le spasme colonial se concentre et se précise dans son dernier sursaut. Pour qui sait comprendre, les Antilles deviennent le champ expérimental d'une répétition génerale

Tiré de *En Extrême-Occident*.
Éditions pour la Littérature et l'Art, 1955

Traduit par ANDRÉE FLEURY

TUDOR VIANU

(1897—1964)

MODERNISME ET ARCHAÏSME

... Nombre des problèmes de la vie moderne d'Etat, l'Inde les pose et les résout dans un esprit nouveau, avec les moyens mis à sa disposition par les riches ressources du pays. Le mouvement culturel, par l'activité des universités et des instituts de recherche scientifique, par une presse très bien faite, par la vaste activité des maisons d'édition, par les collections précieuses des musées, supporte la comparaison avec celle de n'importe quel pays d'ancienne culture. On rencontre partout des gens très cultivés, d'une politesse que rend plus précieuse la bonté naturelle du peuple. Les coutumes des citadins sont celles de l'Europe. Les jeunes fréquentent les dancings et les salles de cinéma, devant lesquels ils se rassemblent par centaines pour attendre leur tour d'entrée. Le sport joue un grand rôle dans leur vie. Des clubs sportifs organisés selon le modèle anglais se trouvent partout. Devant les fenêtres de l'hôtel où j'ai habité à Bombay, les fonctionnaires d'une administration installaient dans leurs bureaux, à la fin du travail, des tables de ping-pong autour desquelles régnait une vive animation.

Si l'on regarde seulement une partie de la vie indienne, on n'a pas du tout l'impression d'avoir quitté l'Europe, ni le genre de vie, les institutions et les exigences de ses régions les plus avancées. On se dit que, certes, ces formes de vie correspondent aux aspirations générales de l'homme moderne, dès lors qu'elles ont pu s'enraciner dans un pays avec une évolution millénaire si différente de celle de l'Europe. Notre continent a souvent été critiqué par ses penseurs, et confronté aux principes qui soutiennent sa civilisation, mais voici que cette civilisation s'impose partout, comme une solution de vie que personne, nulle part, ne peut plus ignorer. Cependant à côté du modernisme européen de l'Inde, le voyageur rencontre bientôt l'Inde archaïque, immobile dans ses formes millénaires de vie. La jonction de ces deux aspects, leur coexistence, expliquent la tension propre de la vie indienne et, en quelque sorte, son dramatisme. Dans d'autres pays qui ont adopté le style de la vie européenne, mais qui y sont arrivés plus tard, les formes archaïques de la vie, même lorsqu'elles peuvent être reconnues, sont en voie de disparition et ne se laissent plus signaler que comme des traces en train de s'effacer. Ici, en Inde, ces formes archaïques ont encore toute leur vitalité, elles servent de cadre d'existence à la grosse majorité de la population, colorent comme un pigment puissant toute la civilisation du pays. Le trait caractéristique de l'Inde n'est pas la pénétration d'un nouveau style de vie au détriment de l'ancien, mais leur surprenante simultanéité.

A côté de New Delhi, il y a l'ancien, avec ses rues et son bazar, vivant comme au temps jadis. Les marchands attendent dans leurs comptoirs, assis, comme on dit, à la turque, parfois dans d'étroites armoires qui les contiennent en même temps que leurs marchandises. Les artisans travaillent à la vue de tous, taillant, reprisant, frappant le métal, pesant des quantités d'or et d'argent qui entreront dans la composition des bijoux si recherchés. Je longe les centaines de comptoirs, m'arrêtant pour regarder non seulement l'un des plus riches dépôts de marchandises, mais également le visage de ceux qui les gardent et les offrent. Le grand mélange de races et de peuples, né dans l'Inde au long des siècles, n'a pas altéré la pureté des anciens types, si bien que je retrouve les figures si belles d'hommes mûrs, de vieillards et de jeunes, des anciennes miniatures indiennes et persanes, dans leurs costumes

restés inchangés depuis plusieurs centaines d'années. Tout ce monde est plein d'attention pour nous, dès que l'on se décide à passer de l'autre côté du comptoir, surélevé d'une marche ou deux par rapport à la rue. Ils nous tendent une chaise pour nous asseoir, nous offrent une boisson rafraîchissante, nous montrent les marchandises, les rassemblant en tas énormes, et ne montrent aucune colère si nous ne nous décidons pas à acheter quelque chose. Les marchands ambulants crient le nom de leurs marchandises, et nous entourent en masse pour nous les offrir à moitié prix ou au quart.

Devant les pupitres bas sont accroupis les scribes qui composent, avec une calligraphie impeccable et de beaux motifs décoratifs tout autour, une lettre à quelque parent de la campagne du coolie analphabète, une supplique adressée aux autorités, une prière. Les devins ouvrent leurs livres et vous invitent à vous asseoir devant eux pour lire les lignes de la main, pour vous prédire l'avenir. Beaucoup de gens se font faire un massage pour raviver la circulation Des vieillards ou des gens fatigués, étendus au bord du trottoir, se laissent masser par des, mains expertes. D'autres s'asseoient devant des opérateurs spéciaux qui, avec des pinceaux fins, nettoient leurs oreilles. Les barbiers pratiquent leur art au milieu de la foule, parmi les passants qui doivent les éviter. Des vaches, des buffles, des chèvres passent. Les habitants installent dans les arbres ou sur les poteaux télégraphiques des plateaux en bois remplis de graines ou de restes alimentaires, pour nourrir les oiseaux du ciel, les moineaux et les innombrables corbeaux gras, gâtés certes, non pas pour leur beauté, mais parce qu'ils existent et qu'ils vivent.

Sur la route d'Agra, nous avons traversé de nombreux villages indiens. Ça et là, nous apercevons l'ancienne habitation indienne, entourée de murs à arcades autour de la cour intérieure, au milieu de laquelle se dresse la margelle en pierre du puits. Plus souvent cependant, nous rencontrons la maison d'argile jaune recouverte de chaume et qui ne semble nullement soutenue par un squelette de poutres, tant ses murs sont ondulés et semblent prêts à s'écrouler. Ailleurs, le paysan a creusé sa chaumière dans un fossé ou sous terre. Je n'ai vu que des charrues en bois, des socs en bois. Les animaux de trait sont bien soignés, et les chiens empruntant le doux caractère de leurs maîtres, n'aboient pas contre les véhicules qui passent à toute vitesse, mais les suivent du seuil des pauvres maisons, d'un œil plein de calme et de résignation.

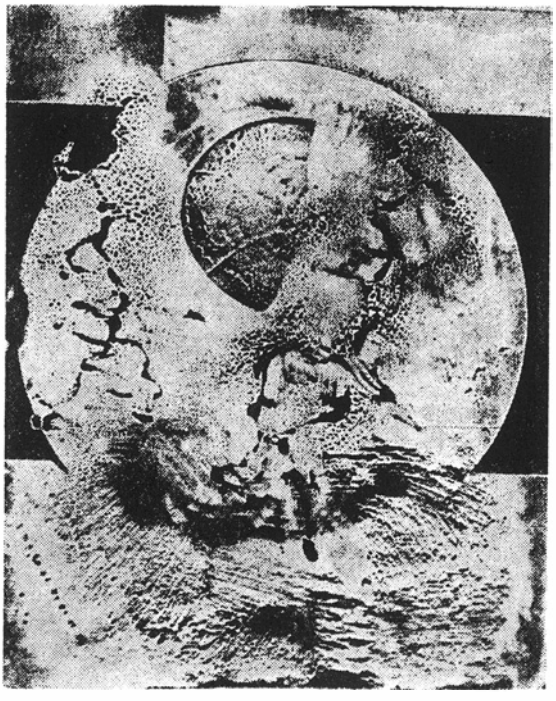
L'archaïsme de la vie indienne est frappant surtout à Bénarès, le plus important centre religieux de l'Inde. On pourrait écrire sur Bénarès des dizaines, des centaines de pages. C'est un des lieux les plus étranges du monde. A la différence d'autres centres religieux, à la différence, par exemple, d'Assise, je n'ai pas éprouvé ici la tranquillité, la tendresse inspirée par le souvenir gravé dans la pierre et l'image, d'une âme sublime par sa bonté et sa charité. A Bénarès, je me suis senti inquiet et préoccupé et j'ai enregistré peut-être mieux que partout le caractère si hétérogène d'une certaine tradition indienne. C'était un jour où l'on attendait une éclipse de soleil. Des foules de gens étaient venus du dehors, des villages entiers, pour se baigner dans les eaux sacrées du Gange. Le peuple se pressait dans des rues pas plus larges que les bras étendus d'un homme fort. Nous arrivons dans la rue principale qui mène vers les hautes rives du fleuve. En haut, sur des assises de pierre très élevées, car lorsqu'il déborde, le Gange recouvre les berges jusqu'à leur sommet, se dressent les palais des mahārājahs, les temples coiffés de hauts troncs de pyramide. A certains endroits, les berges sont bien consolidées et un escalier avec des dizaines de larges marches de pierre descend vers le Gange. Les pèlerins s'y engagent avec piété, entrent dans les eaux lustrales, puis, tendant leurs mains croisées pour prier, vers le soleil qui vient de se lever de l'autre côté du fleuve, montrent l'expression d'un bonheur ineffable. Ce sont des gens de toutes sortes, de tous âges, parmi lesquels beaucoup affectés d'une maladie ou d'une souffrance, beaucoup estropiés ou difformes, avec des plaies visibles, des femmes enceintes, des êtres au visage blanchi par la lèpre. Sur les rives brûlent des bûchers, amas de bois sur lesquels se consument des cadavres, entourés des parents du mort. Des serviteurs rassemblent dans des seaux la cendre de la combustion et la jettent dans les eaux sacrées. Sur la rive, en haut, mais aussi en d'autres points de la ville, les yogis (ou fakirs, selon l'expression répandue dans le monde musulman), aux corps recouverts de cendre, se tiennent devant les feux d'où monte une fumée qui donne le vertige. Ils sont dans les positions les plus étranges, se nouant avec leurs propres jambes, passées sous les aisselles et autour du cou, la langue percée d'une grosse aiguille, couchés sur des lits de clous, sur des couches d'épines. Ils ont acquis un tel pouvoir sur leurs corps qu'ils deviendront bientôt en état de les nier, d'exterminer en eux toute volonté de vivre. La population les entoure avec vénération et leur apporte des présents. Je ne veux noter ici que ce que j'ai vu, non pas ce que j'ai lu. Mais cela m'a été suffisant pour sentir que je me trouvais devant l'un des paradoxes les plus étranges de la nature humaine. Pourtant je fus pris d'un doute quand, dans le soir du même jour, le directeur de l'hôtel où nous logions

est venu nous annoncer que nous allions recevoir, sur la terrasse de l'hôtel, la visite d'un yogi. Celui-ci est entré, petit homme presque nu, avec une barbe et des cheveux mal peignés, puis, après nous avoir montré ses tours de grand gymnaste, il est passé devant nous avec sa sébile en fer-blanc, pour nous demander un petit don en argent. Dans la rue passaient entre temps des hommes déshabillés, solitaires, venus de loin, s'appuyant sur leur bâton, des femmes avec des pierres ou des ornements métalliques fixés dans leur narine, des anneaux accrochés au nez. La foule archaïque de l'Inde circulait, non touchée par la civilisation moderne des grandes villes.

Mais l'aspect le plus frappant de l'archaïsme de l'Inde est peut-être la pauvreté du peuple, à laquelle la domination anglaise, dans le long intervalle de sa prospérité, n'a rien fait pour porter remède. La multitude des mendiants est incroyable, même dans les points les plus civilisés des métropoles. Ce sont des vieilles gens, des enfants qui se prosternent, posent sur votre pied le baiser de leurs lèvres fraîches, se tapent sur le ventre pour montrer qu'il est vide, et demandent l'aumône en suppliant. Un grand nombre de gens n'ont pas de logements, ils dorment dans les rues, sous les colonnades, dans les parcs ou les terrains vagues, enveloppés de toiles blanches. D'autres ont un lit sur lequel se rassemble toute la famille; à côté, sur un trépied, bouillonne une soupe; parfois, on voit une vache attachée à proximité. Dans les vieux murs de la cité, à Delhi, les pauvres ont descellé des pierres pour s'en faire un abri. Le ciel de l'Inde est pour la plus grande partie de l'année charitable; les nuits sont chaudes. Mais quand commence la mousson, l'époque des grandes pluies, une partie de cette population si malheureuse est exterminée, avec une cruauté que force nous est d'attribuer aux hommes injustes et impitoyables, et non pas à la nature que continue à adorer l'une des âmes les plus aimantes du monde.

Du *Journal*, 1970

Traduit par NELLY FLORESCU



LIDIA CIOLAC:
Protubérance solaire

GEORGE CĂLINESCU

(1899 — 1965)

LE PEUPLE TRAVAILLEUR

Vous voyez souvent se mouvoir à même la terre un épi de grande taille et vous constatez que, tirant et poussant, une fourmi minuscule transporte ce fardeau disproportionné à sa taille vers sa fourmilière. Quelque part en Chine, dans la province de Tchen-Kiang, j'ai vu en plein champ une fillette qui, portant à l'aide d'une palanche de bambou deux grosses bottes de paille de riz bien plus grandes qu'elle, paraissait traîner deux grands saules déracinés. Où que se porte le regard, que ce soit à la ville ou à la campagne, vous voyez des Chinois portant des fardeaux ou accomplissant une quelconque besogne. L'adresse avec laquelle l'homme est capable de soulever au prix d'un effort physique minimum un maximum de charge s'apparente à la gymnastique et à l'acrobatie. La palanche est faite d'une tige de bambou flexible coupée dans le sens de la longueur. En marchant à pas menus et rythmés, l'homme imprime à sa palanche un sautillement qui la fait craqueter sous le faix et se courber comme un arc. Si plein de grâce est ce geste que dans la plupart des spectacles de ballets, on voit des porteurs de fardeaux exécuter des danses. Lorsque la charge est trop lourde, les hommes s'y mettent à plusieurs de la manière la plus intelligente, car en Chine la main-d'œuvre est nombreuse et chacun tient à prendre sa part de la tâche commune. Compte tenu du nombre incommensurable de gens aptes au travail (selon la nouvelle statistique établie lors des élections, la Chine a quelque six cents millions d'habitants) [1] ainsi que de certaines causes historiques objectives en passe d'être écartées, et aussi d'une mécanisation insuffisante, la technique des travaux présente pour le moment certaines particularités locales et implique une abondante participation de travailleurs. Les chantiers pullulent d'hommes qui s'affairent rapidement, silencieusement et adroitement. Pour le transport d'un monolithe requérant ailleurs leviers, grues, camions, cris, injures, on voit s'unir là six hommes formant trois couples à la file, chacun de ceux-ci étant muni d'une perche de bambou. Le monolithe est suspendu à ces trois perches, liées par des cordes, entre les trois rangées de deux hommes chacune, lesquels s'avancent à pas menus et balancés, en murmurant une espèce de chanson afin de coordonner leur respiration et les mouvements de leurs muscles. Sans considérer le moins du monde que certains travaux puissent leur être incompatibles, les femmes travaillent avec un zèle égal à celui des hommes. Sur les quais de Canton, par exemple, on peut voir des femmes-portefaix occupées à tirer un chargement de bois placé sur des petites roues de fer. A l'une des stations proche de Han-K'eou, des femmes transportaient dans des paniers toute une montagne de charbon. Très nombreuses sont celles qui conduisent adroitement barques et bateaux. Voici une façon de faire glisser rapidement un canot : aux deux extrémités de l'embarcation se trouve un homme muni de deux rames croisées qu'il meut synchroniquement, en les poussant en avant tandis que l'aviron chasse l'eau en arrière. Un autre système consiste, installé à la poupe, à ramer en se servant d'une ou de deux godilles. Les femmes chinoises ayant de très nombreux enfants, il en résulte que la présence d'un nourrisson représente pour les mères-batelières un problème, qu'elles résolvent d'ailleurs très ingénieusement — comme partout en Chine. L'enfant est attaché sur leur dos comme s'il

[1] Ecrit en 1955.

se trouvait dans une poche marsupiale. De la sorte, la femme ramant le dos tourné vers la poupe donne l'impression de jeter le bébé à l'eau chaque fois qu'elle se laisse aller en arrière, mais bien sûr aucun accident de ce genre n'arrive et le poupon se tait, tout heureux d'être bercé. D'un aspect original au possible à nos yeux, les embarcations chinoises sont de véritables maisons flottantes et rappellent en quelque sorte les bateaux du temps de Nelson. Hautes, larges, elles se courbent comme un coquillage sur la surface de l'eau et on voit, à leur poupe, une espèce de pavillon muni de fenêtres. Le reste est une vaste habitation de bois, avec une verrière. On peut voir sur les vieilles peintures chinoises des palais nautiques presque identiques[2]. Une rame non moins énorme sert à pousser ces gigantesques vérandas et fait également office de gouvernail : amarrée au sol de la poupe qui se recourbe au-dessus de l'eau, elle arrive jusqu'aux vagues. Digne des mains d'un Polyphème marin, la rame, là-haut, sur le pont est agitée de droite à gauche par deux hommes et le bateau s'avance selon le principe des battements de la queue de poisson. Ce travail qui n'est guère facile[3] est accompli par les Chinoises avec autant d'adresse que de zèle.

Toute la Chine nouvelle est un chantier. Le gouvernement démocratique restaure les routes et les édifices que l'indifférence de l'ancien régime féodal ou les destructions des impérialistes étrangers ont réduits à l'état de ruines. Véritables armées constructives, on peut voir partout des travailleurs en foule. A Nankin, par exemple, les bords d'un ruisseau plein de vase étaient envahis par une véritable fourmilière de terrassiers et de charretiers. Du côté Sud de la ville, la muraille décrit un coude à angle droit, contourné par une rivière, affluent du Fleuve Bleu. A l'intérieur de la ville, le coude faisait un raccourci, entre les portes Sueï-si-men et Ten-tsi-men par une petite rivière-égout, enjambée par des ponts et dont les bords étaient pavés autrefois à l'aide de gros blocs de pierre. Avec le temps, ce canal s'était bouché, l'eau ne s'écoulait plus, les dalles étaient tombées dans l'eau et il n'y avait plus là qu'un cloaque pestilentiel plein de gadoue, paradis des moustiques. Maintenant, tout un essaim d'hommes s'affairaient à extraire la boue fertile, qu'ils transportaient dans des paniers en remontant une côte abrupte, tandis que d'autres tassaient des talus et formaient de larges trottoirs. C'était un ouvrage auquel participaient les citoyens du lieu. A Nankin également, derrière la « Maison des Hôtes », des maçons élevaient un grand édifice d'intérêt public dont le projet semblait tracé sur l'horizon par un dessin de perches de bambou droites, qui servaient d'échafaudage. Toute une population silencieuse et rapide travaillait sur le chantier. Les matériaux étaient hissés sans complications inutiles, on se serait cru à une représentation d'acrobatie. En bas un homme lançait une brique à un autre placé plus haut, celui-là la lançait à son tour à un troisième, et ainsi de suite jusqu'au dernier étage, tout étant exécuté avec une mollesse athlétique et avec le sourire. Une multitude d'ouvriers grimpés sur la pente rocheuse des défilés du côté de la Grande Muraille extrayait la pierre, la broyait, la jetait tout en bas, là où d'autres hommes s'en emparaient pour l'emporter dans de grands paniers tressés. Certains jetaient d'en-haut l'argile recueillie entre les blocs de pierre et d'autres, en bas, la transportaient dans des paniers et en parsemaient le cailloutis dûment foulé de la route.

La façon dont le paysan chinois travaille la terre semble des plus simples : il se sert d'instruments pareils à ceux que nous montrent des documents inconographiques vieux de milliers d'années. En grande partie cette manière de travailler la terre est déterminée par la nature des cultures qui réclament des soins minutieux. Le laboureur chinois est un grand artiste. Sans cesse arrosés et soignés, son jardin et son enclos ont l'air d'un gros pot de fleurs. Dès avant le lever du jour et bien après le crépuscule du soir, les paysans chinois munis de leur ombrelle en papier sont aux champs, ne serait-ce que pour inspecter leurs cultures, car il faut avoir en vue que, le climat aidant, ils obtiennent chaque année deux ou trois récoltes. Quant aux rizières, comme elles doivent être inondées, on travaille les pieds dans l'eau. Etablir les bornes de terre glaise de la rizière afin de retenir l'eau est une opération essentielle, d'ordre plastique, que le paysan accomplit les pieds dans la boue et les mains trempant dans la terre gluante. Ajuster les gouttières, amener l'eau, c'est encore un autre problème. Lorsque l'eau d'une mare ou d'un canal est à portée, les Chinois se servent d'une grosse louche fixée au bout d'une perche pour la puiser et la verser dans leur champ. Souvent, de la fenêtre du train, on voit plusieurs hommes qui, sur la passerelle d'un canal, semblent être là pour regarder. Ensuite, on se rend compte qu'ils se livrent à une besogne très sérieuse, c'est-à-dire que, de leurs pieds, ils font tourner un axe sinueux auquel sont attachés des seaux qui permettent d'élever l'eau à un plan supérieur. Là où il

---

[2] Otto Fischer: *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*, zweite Auflage *(L'Art de l'Inde, de la Chine et du Japon*, II-e édition), Berlin bei Propylaen Verlag, 1928, p. 330.

[3] Sur l'organisation du travail dans la Chine ancienne, voir G. Eug. Simon: *La Cité Chinoise*, Paris, Nouvelle Revue, 1885.

n'y a pas de lacs, s'offrent à chaque pas des puits. Le puisage s'effectue à l'aide d'une large roue verticale à laquelle est accroché tout un jeu de seaux, selon le système des élévateurs hydrauliques. Sans doute l'axe horizontal de cette roue s'emboîte-t-il à un autre dispositif denté, mû, sur une aire circulaire, par un âne ou par un buffle. La terre est impeccablement labourée ou plutôt sillonnée de lignes droites parallèles à l'aide d'une charrue en bois dont le soc est sans doute en fer et qui ne se différencie guère de celles de l'ancien temps. Les Chinois savent amender la terre et les chaumes sont couverts ça et là de tas de fumier. Sur les chemins où passent les chevaux on rencontre, hotte au dos, des ramasseurs de crottin, munis d'une pelle à l'aide de laquelle ils recueillent leur butin, que d'un geste rapide ils jettent dans leur hotte. S'ils le font dans le dessein de crépir les murs ou d'engraisser la terre (ce que j'incline à croire), c'est là une chose que je n'ai pas eu l'occasion d'apprendre. Les instruments aratoires sont légers, l'expérience acquise durant des millénaires les ayant rendus des plus simples. C'est ainsi qu'on voit les paysans tenant en main une espèce de bêche, ou plutôt une petite fourche à deux dents. On peut observer un pareil instrument entre les mains de Tchen-Non, le légendaire empereur agriculteur, tel qu'il est sculpté dans la pierre. Ils ont, de plus, des serfouettes, un sarcloir long et pointu à l'aide duquel ils forment pour ainsi dire les talus des sillons, sur les crêtes parallèles desquels les plantes ressemblent à la coiffure emplumée des Peaux-Rouges. Pour améliorer la terre, les paysans chinois ont des pratiques peu communes : ils creusent en profondeur et ramènent à la surface la terre reposée ; sur les sillons argileux on voit de place en place des amas de terre que l'on dirait tamisée, émiettée, ou bien de gros disques à bordure épaisse, le centre de chacun d'eux, m'a-t-il semblé, portant un plant. Si peu que l'on s'y connaisse en agriculture, on se rend compte du soin que l'on met en Chine à cultiver la terre, en mettant à profit une expérience ancestrale. A l'époque de la récolte du riz on voit partout, au beau milieu du champ, un grand baquet cerclé ou bien une banne, recouverts au besoin d'une natte contre le vent. D'un mouvement rythmé, l'un après l'autre, les paysans en frappent les bords avec les javelles de riz dont les grains tombent à l'intérieur. En tout lieu, près des maisons, on voit des sortes d'aires battues et cimentées où les hommes se livrent à quelque occupation de ce genre. Un instrument que l'on rencontre à chaque pas, c'est un rouleau de pierre d'un demi-mètre de diamètre environ, muni d'un axe ; une espèce de joug permet à celui-ci de s'engrener à un axe vertical fixé au centre d'une table de pierre circulaire posée sur une pièce de maçonnerie ou sur une dalle. De la sorte, un animal : âne, cheval ou buffle, peut faire tourner le cylindre à la fois au-dessus de la table et sur lui-même. Il s'agit là d'un simple moulin sous lequel on place les grains à écraser. A l'aide d'un petit balai la farine est ensuite recueillie dans une pelle. Les meules de foin, d'une forme cylindrique, sont dressées autour d'un pieu fiché en terre ou, mieux, autour d'un tronc d'arbre.

Les Chinois apportent une attention toute spéciale à la culture des légumes. Le chou est bien pommé et lorsqu'il s'épanouit sa fantaisie est telle qu'un champ de ce légume a tout l'air d'un lac recouvert de lotus. L'ail, très apprécié, est volumineux; le haricot, charnu, couleur d'émeraude, est long comme une gousse de vanille. Il existe des légumes que celui qui ignore la géographie botanique ne saurait identifier, des pommes de terre douces qui ressemblent au topinambour et à la betterave, des tomates couleur orange. Le climat permet de prolonger jusque pendant l'hiver la culture de la terre. En certains endroits, les arbres fruitiers sont pérennes, tel le théier qui pousse par petites touffes et donne une fleur qui ressemble par sa forme à celle du tilleul, dont elle a également l'odeur, mais sa taille atteint presque celle de l'églantine. Et même si certains arbres, tel l'acacia, se fanent en automne ils deviennent d'un jaune admirable et se transforment en de gigantesques fleurs.

Extrait de *J'ai été dans la Chine Nouvelle*, 1955

Traduit par ANDRÉE FLEURY

ZAHARIA STANCU

(1902—1974)

À L'EST DES MONTS OURAL EN SIBÉRIE

. . . Les soirées sont longues. Le soleil jaunâtre, à l'éclat tamisé, dure et persiste au-delà du fleuve Obi, à l'horizon. Alors la lumière du jour prend une teinte blanchâtre; elle a la matité de la neige ou le blanc du papier. Au moment où le soleil disparaît enfin, sous la ligne enflammée d'un horizon flamboyant, la lumière du soir prend une étrange teinte rouge-fumeux, puis jaune-fumeux à reflets noirâtres. En ce moment seulement — vers les onze heures et demie — on peut dire que la nuit tombe pour de bon.

La nuit est brève.

Mais cette nuit brève est terrible dans sa magnificence. Pour cet intervalle, la ville se pare de toutes ses lumières. Les ombres longues et sveltes des arbres s'allongent sur les boulevards. Les parcs sont plongés dans la nuit et le silence. Sur les terrasses des maisons ou dans les jardins, les gens s'attardent pour humer la fraîche odeur de la nuit humidifiée par les eaux vastes, vives et tourmentées du grand Obi qui coule pesamment entre ses rives. Le ciel descend presque sur la terre et les grandes étoiles, parfois blanches, parfois virant vers le jaune ou le rouge, clignotent par milliers, comme des yeux de la nuit ouverts au-dessus de la terre.

Le ciel ne m'a jamais paru aussi bas qu'en Sibérie, et les étoiles si grosses et si près de nous, les humains. Parfois, j'avais l'impression qu'elles restaient accrochées à la ramure grisâtre de certains bouleaux un peu plus hauts que ceux des bois.

— Si je pouvais secouer les bouleaux de la nuit comme de gros fruits mûrs, les étoiles tomberaient dans l'herbe. . .

— Qu'est-ce que tu racontes là?

— J'essayais de faire des vers.

— Tu n'en as plus écrit depuis ta jeunesse. . .

Le fleuve Obi est tout près. J'entends son bouillonnement. On dirait la respiration d'un géant qui dort d'un sommeil agité. De temps à autre on entend, tout le long du fleuve, le sifflement des navires dans les ports. A la tombée du soir, les ponts de bateaux se séparent au milieu, ouvrant un large passage. Alors, la circulation cesse entre les deux rives du fleuve. Les bateaux venus du nord quittent les quais, navigant en amont de l'eau, vers les habitats humains du sud. Ceux du sud, qui portent dans leur ventre de la marchandise pour le nord, se laissent doucement emporter par le courant. Les hélices fendent le flot jaunâtre, trouble. Les bateaux glissent, avancent. Leurs ombres larges et longues tombent sur l'eau du fleuve où des centaines de lumières se pourchassent, s'entrecroisent, s'éloignent.

Aux heures matinales, l'Obi est tout jaune, d'un jaune cru, puissant, comme si quelqu'un avait éparpillé sur ses vastes étendues des fleurs de colza en poussière. Le soleil se lève. Baignée de cette lumière, la ville reprend allègrement le rythme de tous les jours.

— Comment cela se fait-il que les ouvriers ne traversent pas le fleuve? Les grandes usines et les grandes fabriques se trouvent de l'autre côté, sur la rive occidentale.

— Ceux qui y travaillent ont des logements tout près des usines; de grands quartiers qui sont de véritables villes. Nous les verrons bientôt.

C'était vers le soir. Le vent soufflait déjà plus fort, quand nous traversions la forêt. En route vers la ville, il s'était changé en bourrasque. Des nuages gigantesques traînaient sur la terre. Des tourbillons s'élançaient jusqu'aux nues. Les arbres se tordaient. On avançait avec difficulté. Une libellule aux ailes azurées s'engouffra par la vitre ouverte dans la voiture. Nous fûmes rattrapés par les nuages. Ils filèrent par-dessus nos têtes, vers le nord. Soudain, comme si les écluses célestes s'étaient effondrées, l'immensité des champs fut submergée en un clin d'œil par les eaux. La route bitumée fut inondée elle aussi. Nous arrêtâmes les voitures. Des torrents blancs. Partout des ravines blanches au-dessus desquelles le ciel déchargeait son trop-plein. Des coups de tonnerre ébranlaient l'air et les éclairs se succédant sans arrêt embrasaient ciel et terre. Nous nous trouvions entre des champs de blé dont les hauts épis nous arrivaient jusqu'aux genoux. Par endroits, on ne voyait plus la crête des tiges.

— Cette noyade ne va pas détruire les récoltes?

— Pas le moins du monde. La terre était desséchée. En quelques heures toute cette eau sera absorbée. L'orage ne va plus durer longtemps.

Et c'était vrai.

Une demi-heure après le ciel était à moitié limpide. On entendait encore, vers le nord, des coups de tonnerre pareils à un écroulement de rochers. L'horizon était illuminé par l'or des éclairs.

Doucement, à tâtons, nous démarrâmes.

A l'approche de la ville, de nouveau le soleil dardait ses rayons dorés, tel un poudroiement.

— Aujourd'hui nous allons visiter une station d'expérimentation agricole.

— C'est loin?

— A 60 kilomètres de la ville.

Elvi Sinervo descend les marches, habillée d'un costume sport. Sur ses épaules elle a mis une vareuse.

— Hier soir, pendant l'orage, j'ai eu froid.

— Vous croyez qu'il y aura une autre bourrasque aujourd'hui?

— On ne sait jamais.

Nous revoici en route. C'est le matin. Le ciel haut est limpide comme une larme. On se dirige vers le sud. La ville, lavée par la pluie, reste en arrière. La route est luisante. On voit les traces de la tempête. Les champs verdoyants sont pleins de sève. L'eau s'est écoulée. Dans les sentiers, en marge de la route, il y a encore de petites flaques. Nous traversons la forêt à l'orée de laquelle les arbres ont les branches cassées; quelques-unes pendent comme des moignons à la ramure flétrie; d'autres gisent sur la route. On les contourne avec soin. Le chauffeur, pareil au timonier d'une nave qui doit se frayer un passage parmi des écueils, est attentif.

De grands villages, avec des écoles au bord de la route et d'imposants édifices publics. Des hameaux proprets. Quelques pâtés de maisons — sept ou huit — à un jet de pierre de la route. Plus loin, à la lisière des forêts et des jeunes taillis, le gros bétail, par troupeaux géants, est sorti au pacage. Dans le lointain, on aperçoit un train ayant quelques centaines de wagons de marchandise et quatre locomotives qui fument. Après la bourrasque d'hier, l'air est paisible. La fumée des locomotives, d'un noir de mazout, monte lentement puis s'immobilise. Les quatre filets noirs s'entrelacent, fondent doucement l'un dans l'autre. Sur toute la longueur de l'horizon un lambeau noirâtre flotte au-dessus de la terre, pareil à une grosse corde suspendue sur les poteaux télégraphiques et au-dessus de la voie ferrée du Transsibérien.

Nous quittons la route pour faire un crochet vers un chemin détourné, parmi les champs de patates à fleurs blanches. Des champs de patates, rien que des champs de patates. Les voitures s'arrêtent devant une porte cochère en bois. Un homme accourt pour l'ouvrir.

— Contents de notre visite?

— Bien contents. Soyez les bienvenus, camarades.

Le Sibérien qui vient d'ouvrir les portes et qui se rapproche de nous, les mains tendues, est une personne de haute taille, bien râblée, les cheveux blonds, les yeux d'un vert fumeux, le visage rougeâtre. On se serre les mains avec effusion. Je regarde sa bonne figure, son sourire large, ses dents blanches, ses lèvres charnues.

— On dirait un Cosaque du Don, je chuchote.

— Qu'est-ce que vous dites?

— J'ai dit que vous ressemblez à un Cosaque du Don.

— Vous avez presque deviné. Je suis Cosaque, mais né à Terek. A présent je suis Sibérien. Je me trouvais déjà dans ces contrées avant la Grande Révolution.

— Mais quel âge avez-vous?

— Cinquante-deux. . .

Moi, je lui aurais donné, en exagérant, trente ans au maximum. Aucune ride sur son visage. Aucun cheveu blanc.

— C'est que nous travaillons en plein air. Les années laissent plus difficilement leur trace sur nos figures, sur les figures des Sibériens.

Notre présence fut signalée à tout le Centre. Mais personne n'abandonne son travail. Un homme à l'aspect énergique s'approche de notre groupe. Bronzé, un tantinet noiraud, les cheveux coupés court, avec une raie du côté droit. Tout comme nous il est en bras de chemise, ouverte sur la poitrine et chaussé de sandales. La poitrine robuste et les bras musclés sont d'un homme vigoureux, capable de porter sur ses épaules un arbre.

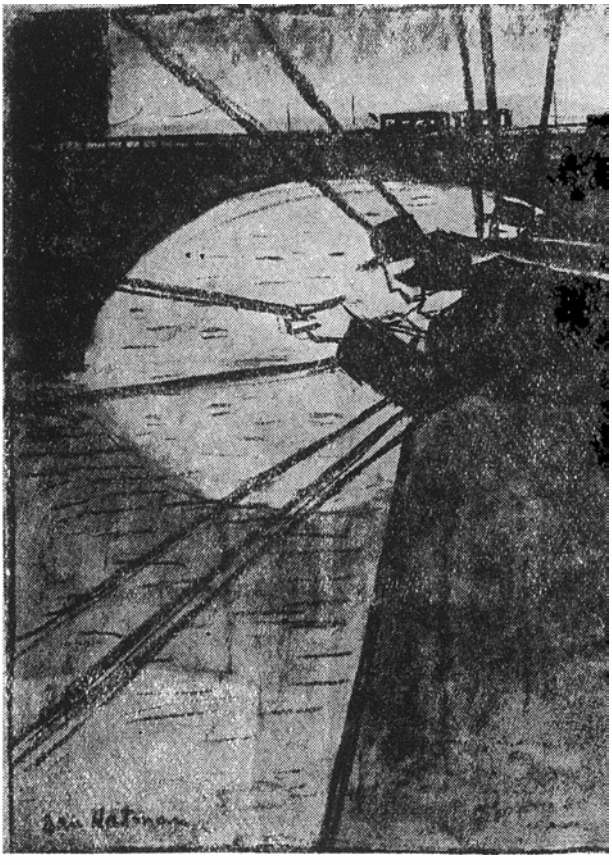
— Je suis le directeur de la station. Soyez les bienvenus.

— Nous désirerions, avec votre permission, visiter la station.

— Nous sommes toujours contents de recevoir des visites.

Extrait de l'ouvrage *En voyageant à travers l'U.R.S.S.*, 1951

Traduit par CEZARINA MANOÏL



DAN HATMAN : Pêcheurs dans la Neva

GEO BOGZA

(n. 1908)

LA CHINE

Lorsque je suis arrivé à Si-ngan, il était passé minuit. De grands globes électriques découpaient dans l'obscurité, comme un immense bijou, le bâtiment de la gare, en céramique multicolore. Détachant difficilement mes regards de ces murs luisants, jaunes, bleus et verts, incrustés de fantastiques dragons blancs, je suis entré, à regret, dans la salle d'attente. C'est là seulement que m'a frappé l'extraordinaire spectacle.

Ne laissant qu'un mince corridor de passage vers la ville, une grande foule de gens dormaient par terre. Le tableau, attristant pour tout autre endroit du monde, portait là le sceau de cire rouge de la délicatesse chinoise. Comment dire? D'un mur à l'autre le plancher de la salle semblait recouvert de fleurs — et chacune avait visage humain. Saisi de stupeur et charmé, je suis resté sur place, les yeux grands ouverts.

Il y avait là, je pense, mille hommes et femmes. Ils dormaient par terre, couchés les uns auprès des autres, en longues lignes droites. Mais tout ce qui aurait pu être monotone, et triste et gris, dans ce spectacle, était pulvérisé par une immense explosion polychrome. Tous étaient couchés sous des couvertures fleuries, qui faisaient de la salle d'attente de la gare une immense vitrine à poupées.

Je découvrais là un autre univers de couleurs, une autre intensité et une autre manière de les associer, visible dans le bois des portails monumentaux, dans la céramique luisante des toits, dans le papier ciré des nombreuses ombrelles et dans le cours général de la vie.

Je crois que sur tout le globe il n'y a que deux pays si intensément polychromes: l'Espagne et la Chine. A l'intérieur de leurs frontières, les couleurs sont plus nombreuses, plus vives, et éclatent surtout là où se rassemble la foule qu'elles animent de leurs flammes. Si le monde était réduit au blanc et au noir, en Espagne et en Chine seraient perdus les grands trésors chromatiques de l'humanité.

Bien qu'abordant souvent des intensités violentes, comme par exemple le rouge sang des portails monumentaux, la grande préférence des Chinois va vers les couleurs pâles qui vous font soupirer d'admiration — comme devant un vers célèbre — chaque fois que leur nuance se trouve être parfaite. Avec un goût qu'elles n'enfreindraient pour rien au monde, comme si elles y perdaient leur innocence, les jeunes filles choisissent de la grande gamme textile — jaune, bleu, rouge et vert — le ton pâle qui leur convient. Sur les longs rouleaux de soie qui ont pris forme sous le pinceau des grands peintres, les couleurs initiales ont descendu chacune mille degrés, jusqu'aux limites de l'inexistence.

Ces transparences raffinées s'autorisent de façon illustre du ciel qui étend sa voûte au-dessus de la Chine et dont la lumière est filtrée en nuances infinies, couronnant souvent le monde d'un ineffable nimbe de poésie. Il y a des heures où, sous cette lumière, la nature est tellement stylisée qu'elle semble être elle-même la plus fine peinture sur soie. Dans la province Yun-nan, située sur un plateau à deux mille mètres d'altitude, j'ai vogué sur le grand lac près de Chou-ning, dans des barques conduites par des femmes, sous un ciel qui ouvrait sur le monde mille portes argentées de sorte que lac, montagnes et forêts de bambou paraissaient surgir d'un rêve. En montant à la journée tombante au dernier étage d'un grand bâtiment de Pékin, mes yeux ont rencontré une fresque surprenante par ses proportions et, surtout, pour une si grande surface, par l'harmonie des tons pâles. Ce n'était qu'une énorme

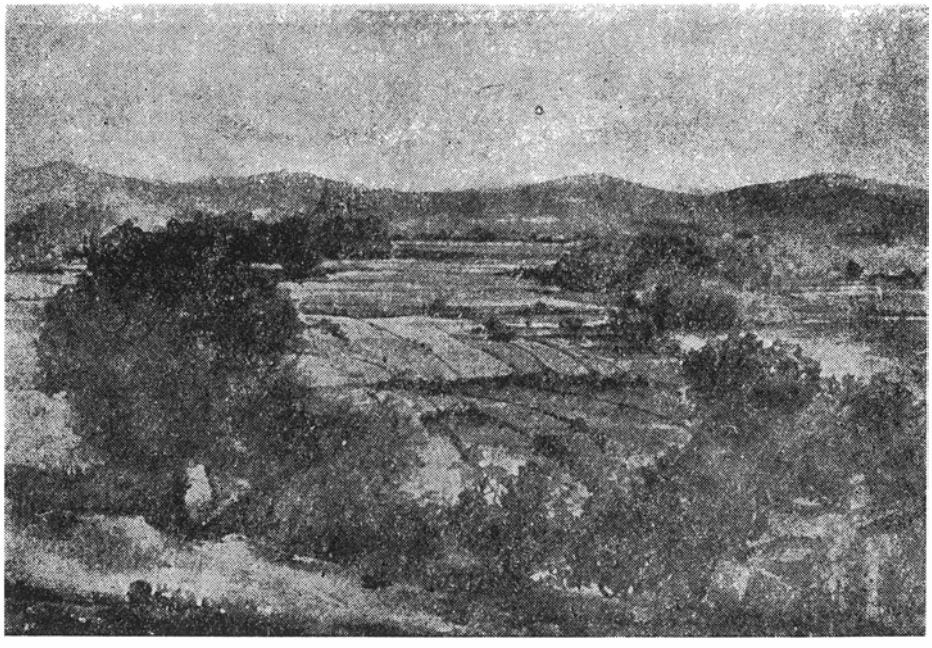
fenêtre occupant tout un mur par laquelle on apercevait la moitié de la ville. Mais tout, à cette heure, maisons, collines, arbres se profilant sur le ciel, et surtout le ciel, tout était fragile et stylisé, et empruntait quelque chose au rêve couleur de fumée des anciennes peintures chinoises.

Pourtant, la nature n'est pas toujours si vaporeuse; et alors ses tableaux sont d'une force plastique surprenante. Un matin d'automne, le train traverse par une pluie fine les montagnes de terre, fantastiquement érodées, de la province Hou-nan — et s'arrête dans une petite gare au fond d'un précipice. Devant la fenêtre, dans l'espace étroit entre le train et les parois de loess, pendant un instant où la pluie s'est arrêtée, sous un acacia aux feuilles vertes où pendent des gouttelettes argentées d'eau, je m'entretiens avec trois paysans habillés de bleu, et un autre de noir. Près d'eux rumine un bœuf rouge, aux pieds duquel se trouvent six corbeilles pleines de fruits oranges, et un peu plus loin deux poules blanches. Tout cela sur un tas de tiges de maïs dorées, dispersées sur la terre grise. La scène semble être extraite d'un tableau vigoureux, travaillé à la pâte dense, exprimant la richesse pesante de l'automne. Sa composition, l'attitude des quatre hommes avec lesquels je m'entretiens, la silhouette du bœuf et des deux poules expriment une sorte de stupéfaction muette, comme si tous avaient entendu au loin une détonation et se demandaient ce que cela pouvait être. Cela donne aux têtes un mouvement particulier, leste et étonné, et à toute la scène un charme particulier à la vie chinoise, qu'on ne pourrait rencontrer nulle autre part au monde.

Extrait de *Pages contemporaines*, 1957

Traduit par ANDREEA DOBRESCU WARODIN

LIGIA MACOVEI: Culture du riz en Chine



NICOLAE MORARU

(n. 1912)

PARMI LES GENS DE THÉÂTRE

Bien qu'il nous ait rendu visite en 1953, à l'occasion du Festival de la Jeunesse et des Etudiants. ce n'est pas à Bucarest que j'ai connu Saulo Benavente. Il m'a cependant servi de guide idéal lors de la commémoration de Guiraldes et il m'a plus d'une fois aidé à comprendre les aspects contemporains du mouvement culturel en Argentine. Peintre scénographe, dessinateur réputé, Benavente est l'un des directeurs du Théâtre d'Etat «Cervantes» et il trouve encore le losisir de prendre part à tous les débats ayant trait aux problèmes du théâtre, où qu'ils se tiennent dans le pays.

Nous étions attendus par Wilfredo Jimenez, l'un des auteurs dramatiques les plus connus et les plus appréciés du public argentin. Notre entretien s'est déroulé dans une ambiance chaleureuse, amicale, nos échanges d'opinions et d'idées n'ayant rien de protocolaire.

Il y a aujourd'hui rien qu'à Buenos Aires quarante théâtres de drame et de revue qui offrent au spectateur un choix assez large. Il n'en a pas toujours été ainsi. Car le théâtre argentin a son histoire. Le spectacle existe depuis très longtemps dans ce pays. Au XVIe siècle, par exemple, se tenaient en ces lieux de vastes représentations, à caractère populaire, où se mêlaient le chant, le texte en prose et la danse. Mais au cours des siècles la domination coloniale qui a suivi et à laquelle il faut particulièrement ajouter la toute-puissance des Jésuites, a pratiquement mené à la disparition du théâtre populaire. A la fin du XVIIIe siècle seulement fut fondé le premier théâtre stable, acclamé par le public mais voué aux gémonies par les représentants de l'Eglise. C'est ici qu'ont vu pour la première fois les lumières de la rampe la comédie *les Amours de la propriétaire de domaines* et la tragédie *Ciripo*. Mais comme la pièce de l'auteur anonyme s'attaquait ouvertement à la toute-puissance de la métropole et que celle de Manuel José de Lavardena abordait le thème de la population indienne, les motifs de haine s'en trouvèrent multipliés. Cette haine allait armer la main criminelle d'un mercenaire qui du clocher d'une église voisine lança un explosif sur le toit du théâtre. Le local brûla de fond en comble. Il faut arriver au début du XIXe siècle pour mentionner enfin la construction du nouveau théâtre le «Colisée », appelé plus tard « Le Théâtre Argentin ». C'est là qu'on a joué *Buenos Aires vengé*, drame patriotique, là qu'ont été mis en scène Alfieri et Shakespeare, là qu'ont été montées les créations d'Ambrosio Morante, acteur en renom, dramaturge et traducteur éprouvé. Entre les murs de ce théâtre s'est fait valoir le remarquable talent d'un Ventura Ortega, d'un Caceres, d'un Juan Aurelio Casacuverta et de bien d'autres encore, bref, de ceux qui ont forgé la tradition du théâtre argentin. Et si du temps de la dictature de Rosas, le théâtre a été obligé jusqu'à un certain point de servir ses visées, les auteurs dramatiques patriotes, eux, ont préféré l'exil. *Le Poète* et *le Croisé*, pièces de Marmil, *la Révolution de mai*, d'Alberti, *Charrua* de Vermudes ont pour thème conducteur le glorieux passé du peuple et la lutte contre toute contrainte.

Dans la seconde moitié du siècle dernier, la dramaturgie originale et le théâtre qui cherchaient à aborder les thèmes de l'actualité, la vie et les préoccupations du peuple, furent durement frappés. Les autorités, aussi bien que la grande bourgeoisie autochtone préféraient le répertoire étranger et les scènes des théâtres étaient offertes de préférence aux acteurs européens qui se déplaçaient spécialement à Buenos Aires, avec leur répertoire pour

une ou plusieurs saisons. Il va de soi que les larges masses populaires ne fréquentaient guère ce genre de spectacles.

— Et alors?

Benavente sourit, mystérieux.

— La réponse, vous l'aurez demain, au théâtre « Cervantes ».

J'avoue n'avoir pas très bien saisi le lien qu'il pouvait y avoir entre l'histoire du théâtre argentin et un éventuel spectacle à voir, même s'il s'agissait d'une pièce nouvelle, argentine, *Los expedientes*. Je ne l'ai compris que le lendemain, lorsque, nous rencontrant une heure plus tôt, nous sommes descendus. . . au sous-sol. Nous y étions attendus par le metteur en scène de la pièce, dans un grand bureau sombre, tapissé de dossiers, de papiers, de vieilles affiches, de notes écrites à la main ou tapées à la machine.

— Vous le voyez, nous en sommes à peine à la phase d'organisation — nous dit-il avec une certaine gêne.

— D'organisation? Pourtant le théâtre « Cervantes » est un théâtre ancien, renommé, bien connu à l'étranger aussi !

— Il ne s'agit pas de notre théâtre, mais du musée que nous organisons avec des forces communes. Ce sera un vivant et suggestif tableau de l'histoire du théâtre argentin — nous explique Saulo Benavente tout à la fois fier et amusé.

Le corridor est étroit et froid. En échange, les pièces latérales nous accueillent hospitalièrement, avec leurs panneaux portant des affiches de diverses époques, leurs vitrines aux personnages grandeur nature, typiques pour leur temps, les portraits des acteurs et des acteurs amateurs des premiers théâtres, le répertoire, etc.

— Que restait-il au spectateur pauvre? demande Benavente. Le Cirque ! se répond-il lui-même. Le cirque itinérant, agrémenté de chansons et de danses populaires. C'est justement de là, du cirque, que s'est relevé et l'on peut dire qu'est ressuscité, tel un phénix, le théâtre argentin. José Podestà, l'un des meilleurs artistes de cirque, en est devenu au bout de quelques années le directeur. Partant du roman de Gutierrez *Juan Moreira*, le talentueux Podestà a composé une pantomime qui narrait toute l'histoire du paysan chassé de sa terre, du gaucho frappé à mort par l'extension de la grande propriété. Un peu plus tard, Podestà enrichit le spectacle par un peu de texte et renforça ainsi son influence sur le public. Vers le début de notre siècle déjà, le cirque Podestà avait parcouru toutes les villes du pays et ses spectacles étaient même joués par d'autres théâtres. Son succès était immense auprès des masses. A quoi était-il dû? Au fait que le théâtre Podestà avait saisi sur le vif toutes sortes de phénomènes de la vie quotidienne. Amené d'Espagne, le genre des «saynètes » de Cervantes était devenu la forme de spectacle préférée. Leur thème était toujours social, toujours très actuel. De l'histoire des gauchos, Podestà passa à celle des émigrants. Embrassant le point de vue de la population autochtone, le théâtre ridiculisait les étrangers qui se prétendaient de souche argentine. C'est ainsi que naît le personnage *Cocolice* qui se fait passer pour gaucho, parle « petit-nègre » et se donne pour ce qu'il n'est pas. Puis, c'est le tour de *Cina*, la jeune fille au bon caractère, douce, tranquille, de *Milicio*, le flic dont se moque le spectateur, puis de l'avocat, de l'homme à la soutane, menteur, etc. Le spectacle s'engage sur la voie d'une espèce de *Commedia dell'arte* sui-generis, puisant sans cesse ses sujets dans la réalité.

Si, au début, les saynètes complétaient le programme du cirque et se jouaient dans l'arène même, on en vint peu à peu à confectionner une scène spéciale au fond de la salle, le spectacle théâtral suivant celui du cirque pour, plus tard, s'en séparer. José Podestà a fondé une véritable dynastie d'acteurs, dont un bon nombre extrêmement doués. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'il a contribué, en fait, au développement de l'art théâtral et de la dramaturgie nationale. D'ailleurs plusieurs écrivains ont fourni des textes spécialement écrits pour le théâtre Podestà.

A la longue, la dramaturgie nationale se cristallise pour former une branche indépendante. Le thème de la paysannerie se trouve abordé dans les pièces de Roberto J.Payró, comme *Au-dessus des ruines*, *Je veux vivre avec moi-même* ainsi que dans la création de Florencio Sànchez : *Mon Fils le docteur*, *l'Etrangère*, *Nos Enfants*, *les Morts*, etc. Du côté de la comédie satirique, il faut citer en premier lieu comme auteur Gregorio Laferrer.

— Que s'est-il passé ensuite?

— Ensuite, ce fut une période de décadence, d'invasion du théâtre boulevardier, le théâtre n'étant soutenu, d'aucune façon, par l'Etat. Cependant, nombre d'acteurs et d'animateurs avec à leur tête Leonidas Barletta se sont élevés contre ce répertoire frivole et sans valeur artistique. Un mouvement en faveur du théâtre d'idées se dessine. Un véritable combat a lieu pour la survie du vrai théâtre. Car le théâtre officiel suivait une ligne de désintérêt total à l'égard de la dramaturgie originale, et le théâtre «commercial » préférait les revues d'un goût douteux, le faste du décor, les lumières, le fard, les femmes plus ou moins nues, sans

parler des plaisanteries à double sens. Ce genre-là existe encore de nos jours et nous nous faisons encore à ce sujet beaucoup de mauvais sang.

— Et le théâtre alors?

— A partir de 1930, il a connu une véritable crise. La vie économique était extrêmement dure. Barletta prend, en 1932, l'initiative d'un mouvement persévérant en faveur de théâtre indépendant, du théâtre qui débat des idées, tout en restant de l'art et qui amène des spectateurs pour le contenu progressiste, le contenu avancé des pièces. Aujourd'hui, sur les quarante théâtres de Buenos Aires, une douzaine sont indépendants.

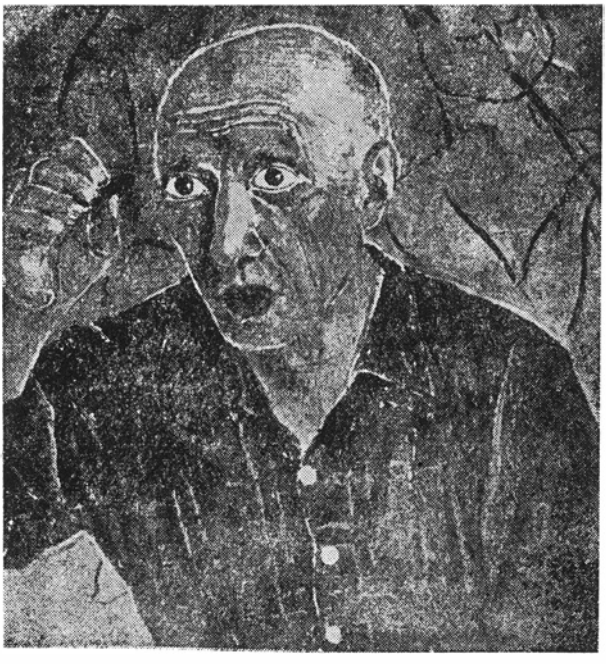
— Dans quel sens?

— En ceci qu'ils ne cèdent pas à la pression de l'intérêt commercial. En ceci qu'ils veulent donner quelque chose au public. En ceci qu'ils se battent pour des idées, pour l'humanité, pour l'art.

Du *Journal de voyage en Amérique du Sud*, 1958

Traduit par ANDRÉE FLEURY

ALBERT NAGY: Picasso



MARIN PREDA

(n. 1922)

VIETNAM

Lorsque je pénétrai en Indochine le paysage s'était transformé, devenant plus spectaculaire, avec des monts et des forêts ténébreuses. Le nord du Vietnam, vu d'avion, est très beau. Après plus d'une heure j'ai atterri. Ici tout se passe conformément au protocole. Quelqu'un de l'ambassade vint au-devant de moi, me reconnut immédiatement, se chargea de mes valises et quand je voulus me diriger vers la voiture je fus arrêté par le convoyeur : « Non, attendez encore un instant pour faire la connaissance des quelques membres de l'Union des écrivains venus à votre rencontre ». Prenant mon bras il me guida vers un groupe formé de quatre ou cinq personnes. A première vue ces personnes étaient des garçonnets, mais en les dévisageant on se rendait tout de suite compte qu'ils n'étaient plus de la première jeunesse; habillés à l'européenne, ils ne ressemblaient pas à des Chinois. Soudain, un de ces personnages me demanda d'une voix grêle, en français : « Comment avez-vous voyagé ? » « Très bien, dis-je, très bien ! » Je venais à peine de formuler ma réponse qu'ils commencèrent à rire aux éclats, comme de commande. « Et comment vous portez-vous après un tel voyage ? » me demanda un autre. « Bien », je dis. Et de nouveau ce rire grêle qui s'arrêta tout aussi nettement. « Mais qu'est-ce qu'ils ont ? me demandais-je. C'est, probablement, pour me faire plaisir et me prouver à quel point ils sont charmés de ma présence dans leur pays; si ce n'est que ça, alors tant mieux ». Nous montâmes dans une guimbarde, restée là on ne sait comment, du temps des Français, et soudain je me trouvai en plein paysage des mille et une nuits. C'était une surprise pour moi, mais en même temps ce paysage m'était familier, tout comme dans un rêve où l'on voit des choses étranges et l'on garde pourtant l'impression de les avoir vues quelque part, de les connaître. C'était d'abord la route; cette route avait plutôt l'air d'un chemin de campagne, légèrement poussiéreux, tel que chez nous. A droite et à gauche de la route il y avait de très vieux arbres dont le feuillage m'était inconnu; parmi ces arbres on apercevait des bananiers et une autre variété d'arbres, droits comme un cierge et ornés sur le sommet d'une seule houppe de feuilles. J'ai demandé le nom de ces arbres et j'appris que c'étaient des « aréquiers ». . . Le silence était profond; c'est pour cela, probablement, que j'avais un sentiment d'irréalité; aucune brise, aucun frisson de feuilles. Je croisais des hommes et des femmes, celles-ci habillées de pantalons noirs et de blouses d'un coloris indéfini. Je pénétrai dans une ville. L'impression produite par cette ville, j'ai essayé de l'expliquer dans *l'Impossible retour* [1]. Il y a là quelques pages où j'ai tenté de montrer tout ce que j'ai vu de mes propres yeux en ces premiers moments; cette description ne m'a pas été facile, et même maintenant j'ai de la peine à la faire; c'est pour cette raison que je prends la liberté de citer ici le passage suivant : « Au moment de mon entrée dans la ville je fus, pendant une heure environ, fasciné par l'aspect de la rue, quoique le décor n'eût rien de sensationnel en soi. C'étaient des hommes et des femmes sur des bicyclettes. Oui, mais ce spectacle il faut le voir, puisque les hommes étaient tout petits et tous paraissaient jeunes, et les femmes, grâce à leurs blouses multicolores, avaient toutes l'air de jouvencelles. Le mot blouse est impropre : il faut préciser qu'il s'agissait d'un vêtement strictement fermé jusqu'au menton et fendu des

[1] Recueil d'articles et confessions, 1971

deux côtés, de façon que l'on puisse voir le pantalon violet, ou blanc, à partir des hanches et jusqu'aux chevilles. Chez elles, ce pantalon remplace la jupe ou la robe. Ce vêtement flotte légèrement derrière la bicyclette, sans pour cela gêner le mouvement des pédales. Aucune trace de voiture, jamais le bruit de ferraille d'un poids lourd, aucun autobus dont le moteur Diesel vous écorche les méninges; on n'apercevait et on n'entendait rien dans les rues de cette ville. Lorsque, par hasard, une tout-terrain s'aventurait sur les lieux, son apparition et sa disparition évoquaient le passage d'un frelon, tombé inopinément dans une ruche d'où il est vivement expulsé par les abeilles. Qui peut s'imaginer, rien qu'en apprenant la géographie, ces centaines d'yeux obliques, si beaux dans leur limpidité expressive et qui vous regardent en un incessant passage dans le doux bruissement des bicyclettes qui crée une sensation de rêve, d'irréel? Il faut aller là-bas, dans telle ville ou sur tel fleuve qui figurent sur la carte, pour se passionner de géographie. » J'étais, bien entendu, éreinté de ce long voyage, en dépit de l'arrêt fait à Pékin et je me trouvais dans un état de vague hébétude. Mais à la demande de mes hôtes, répétée aussi dans la villa où je fus hébergé, villa qui, à Hanoï, remplaçait l'hôtel, j'ai répondu que tout était en ordre; nouvelle occasion de se pâmer de rire, cette fois-ci dans ma chambre, en secouant leurs petits bedons et me donnant l'impression de me trouver dans un pays lilliputien. Je ne me souviens plus comment j'ai passé le premier jour, mais on m'avait averti que vers le soir, dans ma chambre (et je dois vous dire que le lit était entouré d'une moustiquaire en mousseline, destinée à me préserver, pendant le sommeil, contre les piqûres de ces bestioles qui bourdonnaient tout autour), je verrai sur les murs grimper des lézards. Il ne fallait pas avoir peur : ils sont parfaitement inoffensifs, n'ayant rien d'autre à faire que de bouffer sans cesse ces moustiques. Au moment où il s'élance pour attraper et avaler sa proie, le lézard pousse un petit cri qui ne doit pas vous alarmer autrement. J'ai répondu que c'était sans conséquence et que je connaissais les lézards car il y en a chez nous aussi; pas sur les murs, bien sûr, mais dans les chaumes. Mais, même sur les murs, ils ne me gênent aucunement. J'ai dormi comme une souche et le lendemain matin, vers les sept ou huit heures, quelqu'un frappa à la porte. J'ai ouvert. Un homme jeune, habillé d'un pantalon, en bras de chemise et nu-pieds, se présenta avec un panier rempli de fruits, ananas, bananes, oranges, et d'un thermos dans lequel il y avait une boisson, du thé probablement. Je l'ai remercié en français et l'homme posa le tout sur la table en m'invitant par gestes à me servir, ce que j'ai fait d'ailleurs. Il ne comprenait rien de rien, se limitant à être d'accord avec moi par un éternel « oui », quelle que soit ma question. Par la suite, j'ai su que c'était le directeur, responsable de la villa, un type très sympathique qui, pendant tout mon séjour là-bas, eut soin de ma personne. Un peu plus tard, les hôtes se montrèrent aussi. Il y avait un représentant de leur Institut pour les relations culturelles avec l'étranger; il fallait dresser le programme de mon séjour au Vietnam pendant tout un mois. On s'est compris sans aucune difficulté, puisque j'étais d'accord avec toutes leurs suggestions. En ce qui me concerne, tout m'intéressait de ce qu'ils auraient voulu me montrer. Nous projetâmes aussi d'aller faire un tour dans la jungle, la jungle nord-vietnamienne, qu'ils appellent le Viet-bac. Mais les choses ont tourné autrement, et il a fallu renoncer. En ce temps-là, et il y a depuis quinze ans environ, mes réflexes professionnels étaient moins émoussés et je faisais très attention à tout ce qu'on me disait. Dès le début je me suis rendu compte que dans leur conscience il existe un élément fondamental qu'ils exprimaient fréquemment et le plus naturellement du monde; ils me racontaient sans ostentation, mais toujours avec de nouveaux détails, leur lutte pour l'indépendance et leur « résistance ». Ce combat avec leurs anciens colonisateurs français a duré presque huit ans, de 1945 à 1953. Avec chaque nouveau venu la conversation s'amorçait sur des thèmes courants : quel est notre train de vie, quel est le leur, quels sont les problèmes littéraires, quel est le déroulement de certains événements. Puis c'était toujours le même leitmotiv : « Pendant la résistance... [2] ». Tout ce que l'on m'a raconté sur ce moment historique était très intéressant. Il y avait encore une autre expression qui revenait souvent dans la conversation. Ils disaient : « A votre niveau d'existence, à votre niveau de vie. . . » cela signifiait que certains problèmes se posent d'une certaine manière en Europe, la Roumanie faisant partie intégrante de l'Europe, et d'une autre manière chez eux, ou bien que chez nous ces problèmes ne se posent même pas, tandis qu'au Vietnam . . . Le sens de cette expression, je l'ai compris beaucoup plus tard quand j'ai appris quel salaire reçoit un ouvrier ou un fonctionnaire vietnamien, quel est leur train de vie, quel est l'aspect de leurs logements. Etant au courant de ces graves réalités dans leur lutte pour l'existence et voyant de mes propres yeux un certain état de choses, dans ma conscience se produisit quelque chose d'analogue à la disparition d'une obsession fondamentale. Un jour, j'étais seul dans ma chambre et j'avais dit à mes hôtes, qui étaient toujours fort désireux d'avoir des entretiens avec moi,

[2] En français dans le texte

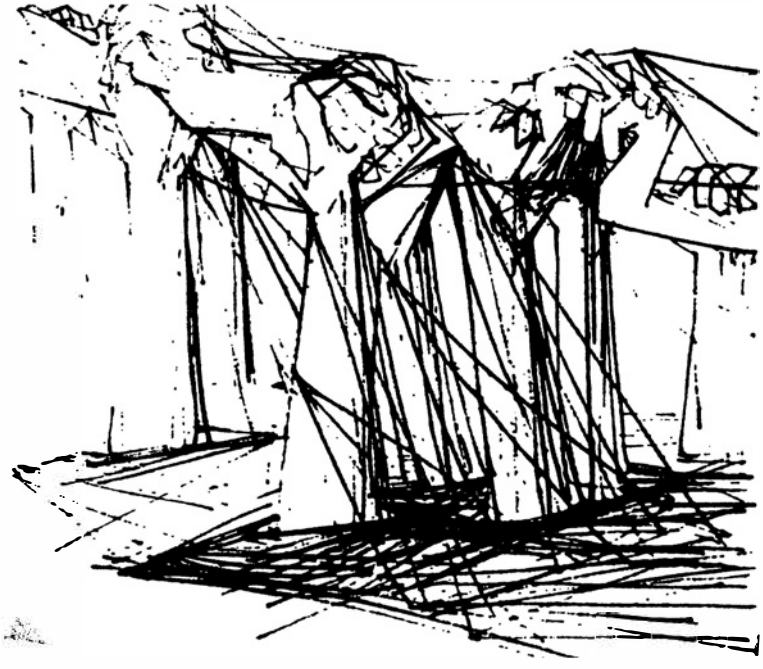
qu'étant fatigué je voulais rester seul. Je me trouvais à Hon Gay, une région magnifique. J'étais seul et je songeais à la visite que nous venions de faire dans un village. Mes compagnons n'étaient pas trop enchantés de mes initiatives, mais moi j'étais fort désireux de connaître la vie d'un paysan. Eh bien, j'ai vu quel aspect a la ferme d'un paysan vietnamien et alors, sur le moment, je n'ai eu aucune réaction. Mais plus tard, seul dans ma chambre, il s'est produit le phénomène dont je vous parlais et que l'on pourrait traduire ainsi: Ceux qui vivent dans un pays tel que la Roumanie ou dans un tout autre pays d'Europe, nous, les protégés du ciel, avec l'alternance de nos quatre saisons et le fascinant changement du paysage qui a lieu quatre fois l'an, nous qui avons hérité d'une terre merveilleusement fertile et si généreuse pour les besoins de l'homme, sachons que cette forme de vie n'est pas la seule possible. Il y a des pays où la terre est jaune, bonne uniquement pour la culture du riz, il faut l'arroser constamment avec une sorte de coupes attachées à des cordes. Les gosses, et parfois toute la famille du paysan, manient ces coupes sans arrêt du matin au soir, pour tirer l'eau du canal et la jeter par-dessus la digue, là où la terre la réclame. Chez nous, c'est plus simple. La pluie tombe presque toujours au moment propice et en général on ne s'esquinte pas trop pour que la terre nous fournisse tout ce dont nous avons besoin. A qui la faute quand ça ne marche pas, quand on n'a pas tout ce que l'on désire et quand on ne sait faire de cette terre un paradis? A personne. Si vous échouez, ça veut dire que vous-même, qui travaillez la terre, c'est vous le coupable. Et alors, j'ai senti que le problème concernant la lutte pour l'existence chez nous cessait d'être pour moi une obsession. Quoi qu'il en soit, les données de ce problème n'étaient plus les mêmes, et la signification du dicton: « Comme on fait son lit on se couche », je la comprenais différemment. Oui, chez nous on peut dire d'un ton plutôt indulgent: si on prépare mal sa couche, on se reposera mal. Au Vietnam on est obligé, par la nature même, de faire son lit d'une certaine manière. On n'a pas le choix. Faire son lit d'une façon ou d'une autre, puisque de toute façon on se débrouille, ça n'existe pas. Là-bas on ne se débrouille pas. Si on ne s'échine pas du matin au soir, on crève ! C'est à peine après cette visite à la campagne, — en retrouvant dans mes conversations avec les gens que je connaissais, l'expression « à votre niveau de vie » — que j'ai vraiment compris à quoi ils faisaient allusion. En même temps, j'ai découvert le sens de l'expression: « Au temps de la résistance ». Sur leur lutte de résistance contre les Français, on m'a raconté une foule d'histoires; on m'a montré des maisons, des places, des localités, autant que des cartes avec les lieux où ils avaient donné les assauts, où s'étaient passés des événements importants. Bien sûr, après avoir entendu tant de choses, un jour vint où je fus tenté de décrire l'épisode le plus prodigieux des combats, la conquête du fort de Diên-Biên-Phu. Mais il a fallu repousser cette tentation, car j'aurais eu besoin d'une documentation à laquelle je n'étais pas sûr d'avoir accès. En outre, il aurait fallu avoir une entrevue avec Ho Chi Minh, ce que, par timidité, je n'ai pas essayé d'obtenir. Plus tard, j'ai su que ce n'était pas impossible car on dit de ce grand homme qu'il était d'une modestie exceptionnelle et s'entretenait volontiers avec les étrangers amis du Vietnam. J'aurais dû aussi rencontrer l'un des plus grands commandants militaires de nos temps, Giap. Je ne l'ai pas fait, toujours à cause de mon peu d'expérience de reporter; un vrai reporter a tous les courages, sachant qu'il a le droit de fouiner partout et de forcer toutes les portes. Je n'avais pas cette psychologie et je regrette d'avoir à jamais raté l'occasion. S'il en était arrivé autrement, peut-être que mon récit *Fièvres* se serait localisé là où les Vietnamiens ont obtenu la plus éclatante victoire dans leur lutte de résistance, là où vingt mille Français ont été faits prisonniers. Cette victoire a mis fin à la guerre . . . Mais je pensais qu'il y avait beaucoup à dire sur leur endurance, sur leur persévérance et leur orgueil national, sur leurs idéaux, tout en choisissant un terrain plus familier à un écrivain, par exemple celui de la présentation d'un homme simple, d'un officier, tel qu'il apparaît dans mon récit, et aussi celle d'un moment du combat qui coïncide avec un intervalle d'achèvement dans sa vie intime. Trouver un tel moment n'a pas été facile. Je l'ai cherché pendant toutes mes pérégrinations et je me suis fixé à l'épisode de l'assaut de Cat Bi; là, sur un aéroport français, quelques dizaines d'avions ont été détruits. Et, un beau jour, il m'est arrivé une chose qui m'avait l'air de se trouver tout exprès sur mon chemin . . . Je traversais, sur un bac, une rivière. Arrivé de l'autre côté, j'aperçus auprès du rivage une bicoque. A mes questions, on répondit que c'était le logement du batelier; il était absent, c'était un autre qui le remplaçait. Et obéissant à une impulsion que je ne m'expliquais pas, je demandai à la visiter. Mes hôtes se montrèrent assez réticents; souvent mes initiatives n'entraient pas dans leurs vues, ils ne les comprenaient pas; ils avaient une retenue que moi non plus je ne comprenais pas. J'avais bien remarqué leur hésitation mais je passai outre allant droit vers la bicoque, et ils furent bien obligés de me suivre. A l'intérieur, au premier moment, je ne vis personne. Il faut savoir que chez les Vietnamiens, à cause de la chaleur, les lits sont en bambou natté, une sorte de filet. Même en hiver c'est à peine si on sent le besoin d'un vêtement. Sur le lit

il y avait deux gosses, une fillette et un garçonnet, en train de dormir. Du premier moment à les voir respirer, à les entendre geindre doucement dans leur sommeil, je vis qu'ils avaient une fièvre très forte. Ils déliraient. Mais c'était un délire doux et faible; il fallait beaucoup d'attention pour entendre leurs mots à demi-chuchotés, inintelligibles. On me confirma qu'ils étaient malades. Mais je le savais bien: c'était la malaria. Assis près d'eux, sur le lit, il me semblait revivre ma propre enfance. Je me souvenais de mes attaques de fièvre, de mon délire où il me semblait voir les arbres et le chien et les piliers en bois de la terrasse et le plancher et le sol battu de la cour et les bêtes s'enfler, prendre des formes monstrueuses, grimacer, s'approcher de moi, puis disparaître. Très troublé, je regardais les deux enfants. J'aurais voulu rester, mais la nuit venait; nous avons dû repartir. J'ai demandé à mes hôtes si la malaria continuait à tuer; on me dit que oui. Et on ajouta que des spécialistes roumains avaient été appelés, et qu'ils étaient venus aider à une action de grande envergure, celle d'exterminer les moustiques agents du paludisme. (A cette date, en Roumanie, le paludisme avait disparu du rang des maladies endémiques.) Le soir, avant de m'endormir, j'ai eu une vision, une sorte de fantasme, comme nous en montre souvent notre imagination encore imprécise, quand le sujet de l'œuvre à écrire n'a pas encore trouvé sa consistance, son contour défini. Il me semblait voir un homme accroupi dans la vase qui lui montait jusqu'au cou; il attend la fin du jour pour entreprendre, la nuit venue, la mission qui lui revient; et pendant qu'il se tient là dans le marécage, le visage tout barbouillé de boue pour se rendre méconnaissable, ses yeux tombent sur une masure qui se dresse au bord de l'étang; il observe, se demande qui peut bien y habiter, comment s'y prendre pour savoir de quelle sorte de gens il s'agit, s'il y a un homme là-dedans et le caractère de cet homme, autant de problèmes essentiels pour un combattant en mission. Et pour finir, il voit sortir de cette masure deux petites filles (en réalité, ç'avait été une fillette et un garçonnet) et c'est là le commencement de *Fièvres*.

De l'ouvrage *Entretiens avec Marin Preda*,
de Florin Mugur, 1973

Traduit par CEZARINA MANOÏL

FLORICA CORDESCU: Illustration pour *les Chants contre la mort*, d'Eugen Jebeleanu



EUGEN BARBU

(n. 1924)

JOURNAL AMÉRICAIN

LE PACIFIQUE

Et il y avait une ville, tantôt surgissant entre les seins écumeux et salés de l'océan, tantôt se mettant à l'abri des yeux étrangers, sous les eucalyptus aux branches rampantes charriées vers l'infini par des vents démentiels. Il y avait une ville, près de Sansolito, parmi les barques abandonnées, refuge des milliardaires désaxés ou de la pègre homosexuelle dénommée hippie, tribus mal peignées de jeunes ahuris, errant dans les quartiers limitrophes avec, en main, leurs Bibles toutes neuves et pourchassés par des inconnus furieux, les fameux Anges de l'enfer, qui, l'œil mauvais, les épient d'entre les cornes d'acier de leurs furieuses motos. Il y avait une douce ville de jardins et il y avait des rues grimpant sur les collines, fuyant les eaux qui les importunaient sans cesse, il y avait aussi un tram au nom absurde de « Je-te-mène-à-San-Francisco », avec une voiture à laquelle il ne manquait que les chevaux, bondée de filles superbes, blondes, myopes, à cheveux longs, rêvant d'arriver quelque part, plus au Sud, à Los Angeles, la ville vers laquelle convergent, à pas secrets, des milliards d'espérances; il y avait une ville des quartiers chinois, avec des lanternes en toc et les objets chinois les plus laids qui soient, exhalant une senteur d'écrevisses, de santal, d'herbes secrètes, macérées dans des huiles secrètes; il y avait une ville aux volets clos, à marche rapide, et un port rempli de yachts patinant lentement dans le bain bleu du Pacifique matinal; il y avait mille, dix mille palmiers qui chuchotaient au vent salé, au vent viril. Il y avait une ville, la nuit, pleine d'étoiles filantes, aux boulevards ivres, montant quelque part sous les passerelles avec un jeune homme éméché, une ville où l'on entendait, venus des halls des hôtels comme d'autant de cathédrales, les chants de ce Noël, une ville des pauvres, dissimulée derrière cette draperie féerique et multicolore, avec ses puanteurs, ses choses oubliées, une ville sans herbe, sans asphalte; il y avait la ville du matin, tout juste réveillée, avec des fenêtres blanches, des femmes à peine sorties d'entre leurs draps, des volets brutalement fermés, une vlle ignorante, jaillissant de l'obscurité avec ses autos, son essence pareille à une haleine empoisonnée, ses réclames sonores, ses plages désertes en cette saison-là, il y avait une ville appelée San Francisco, une sacrée ville, ma foi, belle, attirante, avec tous les bijoux du monde oubliés dans ses devantures; une ville n'appartenant qu'au seul Pacifique, surgissant de lui à travers des ponts suspendus, une ville couronne, bleue, violacée, verte, dorée, une ville folle, avec des balcons figés sur des murs aveugles, avec, sur ses lèvres, la buée légère du matin, la ville de San Francisco portant sur son beau goulet d'eau la cicatrice de pierre de l'Alcatraz, prison silencieuse, morte, coquille noire sur des rochers résiduels, l'œil fixé avec reproche sur les gratte-ciel libres, symétriques, indolents, lâches, riches, éhontés qui blessent le ciel de leur symétrique injustice. Il y avait une ville débordant de chansons, de parfum, de prière, d'inconnu, une ville enchantée du Pacifique, se faufilant à travers le chuchotis de l'océan, courant à la rencontre des nuits et des jours, Eden guetté par un œil sagace, impitoyable, en dépit de toute l'histoire de ses bateaux, en dépit de ses églises bourrelées de remords, en dépit de ses banques où l'or s'esclaffe puissant comme toujours, sans honte aucune, comme toujours.

Il y avait une ville, San Francisco, que personne n'oublie, d'où l'on revient difficilement, comme de la mer. . .

APPROXIMATIONS ET SUGGESTIONS

Greenwich Village, par une soirée pluvieuse d'hiver. Quelque part, au-dessus de New York, une femme brandit patiemment un flambeau. La ville est enveloppée d'un brouillard verdâtre. Fantomatiques, les éprouvettes de béton et de verre flottent, dans la nuit pas tout à fait noire, avec un éclat particulier, humide. Ce coin de ville porte en lui quelque chose de provincial, il lui manque l'arrogance des avenues étroites, étranglées par les buildings. A cause de la pluie, les vitrines ornées de lampadaires semblent se mouvoir et l'on pourrait facilement se croire dans un vaste et joyeux cimetière. Une rumeur impudique, sur laquelle la saison hostile a appliqué une curieuse sourdine, accompagne l'expiation collective. Des portes à rabat enferment une plèbe chevelue, clownesque, des filles et des garçons non-identifiables à première vue. Les cheveux luisants et longs, les pantalons de toile, les ceintures, les blouses violemment peintes, les souliers de raphia, les sandales en cette saison froide et, tiens, tout à coup ces deux garçons ou ces deux filles s'étreignent et une crispation de l'estomac vous avertit que vous êtes entré dans un monde spécial. Une longue minute assourdissante et les deux êtres se séparent sous la lumière verte d'un réverbère. Sous les anoraks de cuir les seins de la fille palpitent et le garçon aux cheveux longs sourit. Boucles d'or aux oreilles, larges fleurs sur la poitrine, ondes bleues comme les vagues de la mer, mots fous. slogans insensés, c'est une société vue comme à travers un kaléidoscope en verre et débris de siphon. On parle haut, on fume quelque chose dont l'arôme est secret, de la marijuana peut-être, les yeux des femmes ont un éclat intense et leur démarche assez spéciale ressemble plutôt à une danse, on se trouve au milieu d'une grande cérémonie commune et c'est justement ce plaisir de l'indiscrétion générale qui me gêne. Sur les figures brille quelque chose d'impudique, quelque chose qui s'offre sans discernement, une générosité, un appel permanent à quoi? ou bien n'est-ce qu'un appétit sexuel sans retenue, pourtant les jeunes ne font rien d'inconvenant, ils dansent à distance l'un de l'autre, on dirait qu'ils se poursuivent pour s'éviter, bien que l'air soit entre eux plein de feu et de sollicitations subversives. De minuscules transistors font entendre sans cesse d'autres musiques et les refrains s'entrecoupent, sans se troubler les danseurs continuent selon le rythme qui vient d'être abandonné, puis le tempo change, ici aucun air à la mode ne s'achève, on le diffuse à tempérament, par portions non significatives, seule la publicité règne, tyrannique, obsédante, dépourvue finalement d'intérêt et de goût, mais non de menaces. Un instant les couples se séparent, puis s'encadrent entre les portes de raphia et de bois rugueux sur le mur noir de la nuit. Les petits abattoirs de sensations projettent au-dehors des vagues de fumée et d'hommes ivres ou drogués. De grands yeux, écarquillés, d'une fixité étrange, de jolies pupilles de nymphettes, de belles bouches et des visages de cire, une respiration agitée, entrecoupée, une chevelure électrique comme semée de confettis et de papillons nocturnes, une poudre argentée ou violette et un collier de pacotille, mélange d'écailles et de perles à cinq « cents » la pièce, un peu de parfum sauvage et des robes humides à force de danser. Les filles jettent leurs souliers vers les courtes grilles de fer, encore quelques baisers confus, purs, et une adoration fixe, protocolaire et possessive, et après quelques pas comme en rêve, disparition dans la pluie et dans le brouillard. Voilà qu'apparaissent de resplendissants survêtements de plexiglas, les nymphes sont des anges blancs se précipitant dans les bouches de métro, pauvres vendeuses de magasin qui demain présenteront la marchandise des patrons avec un sourire stéréotypé ou bien théosophes bourrées d'un ennui métaphysique, avec sur les lèvres des mots étrangers et dans les gestes une indifférence agressive. Elles portent des jupes sensiblement plus longues qu'à Paris ou qu'à Londres, mais leur non-conformisme est plus accentué. Elles sont là, assises dans la pluie sur le bord mouillé des trottoirs, ivres ou seulement grisées par ce que l'on appelle, d'une manière neutre, le L.S.D. ou est-ce le haschich, comment le savoir, les policiers n'interrogent personne; ces charmants garçons de haute taille, en bleu marine, munis de casquettes de chauffeurs grande maison et de sifflets, contemplent cette foule convenable dans son inconvenance comme un légume défendu.

Garçons et filles en ont fait de belles là-bas, mais ces choses ne les regardent pas; ils ont des parents ces gosses, ou des amis, ils ont peut-être encore des gouvernantes. Quelque chose de malade, de fétide flotte dans l'air. En d'autres endroits on brûlait des encens ou des piments et l'air vicié en était comme tout à coup purifié, mais ici tout est vaguement sanitaire, le whisky n'a aucune odeur, c'est comme un alcool volatile, décent, neutre, seuls cette ivresse froide et ces regards troubles ne laissent pas d'être effrayants. Ces êtres jeunes qui sont à mes côtés semblent devenir tout à coup la proie d'une grande fatalité ou d'un grand vice, ils ont à résoudre quelque chose d'insoluble, issu d'une mer morte intérieure pleine de vase et de cadavres.

Je les ai revus au bord du Pacifique, le jour, tout aussi tristes dans leur immobilité' plus tragiques encore sous la lumière violente du soleil. A l'ombre des villas élégantes, ces filles et ces garçons, dont certains étaient gosses de milliardaires, restaient là, faisant seulement semblant d'être tristes et abandonnés; est-ce que leurs chauffeurs ne venaient pas les chercher le samedi pour les ramener dans leurs riches foyers, plus empoisonnés, plus dépourvus encore de vigueur et d'élan? Est-que j'assistais à une forme supérieure du spleen, à une simple espèce de mal de mer, ou bien tout n'était que protestation, tentative d'en arriver à une philosophie supérieure? La morale des pionniers, la morale des prairies aurait-elle été abandonnée? Qui sait ! La dernière cartouche, leurs parents l'ont tirée au fond des grands cañons, ils ont pioché le désert et ont arraché tout son or à un sol ingrat mais riche; ne leur reste-t-il, à eux, aucune balle à tirer? Ont-ils fui leurs maisons pleines de serviteurs, d'air conditionné et de technique, ont-ils été horripilés par la civilisation de la télé, des téléphones intérieurs et de la vitesse, les belles voitures ne leur disent-elles plus rien, en ont-ils assez de faire de l'argent et ne veulent-ils plus marcher sur les brisées de la firme familiale, détestent-ils leurs mères puritaines qui les expédient en groupe à l'église pour y écouter de vains sermons? Aspirent-ils à quelque chose d'absolu dans un monde froid, étranger, hostile, qui n'est qu'un labyrinthe quotidien de menus soucis? La fumée des cigarettes chères, les discussions sophistiquées des amphis n'ont-elles plus d'attraits pour eux? Ont-ils bu jusqu'à la lie les verres pleins de subtiles boissons? Ont-is jeté, d'un même geste de défi, professeurs et études dans une immense, secrète et déplorable poubelle? Cet air sévère, plein de fumée et de sueur, cette stridence du cri d'enfantement de l'argent, ce hurlement étranglé des locomotives et du temps, sont-ils hantés par quelque chose de grand, de métaphysique, par quelque chose de suprême, une angoisse féconde qui va secouer et précipiter dans une grande catastrophe spirituelle l'échafaudage trompeur d'une vie inutile, bâtie sur le sang, sur l'extermination, sur l'expropriation, sur l'exploitation, sur le mensonge, sur le pillage et même sur le travail honnête, accompli avec obstination, avec fermeté tout au long des générations? Y a-t-il quelqu'un pour dire un brusque adieu à cette vie à laquelle on tourne le dos? La grande énergie américaine est-elle ensevelie à jamais dans les grands canaux construits sur le vaste continent, ou dort-elle sans espoir dans le bitume des grandes routes? Le véritable sang de l'Amérique s'est-il définitivement emmuré dans le béton des buildings, dans l'énergie aux mille facettes de ces fabriques frénétiques dont depuis cent ans, la marche active, agressive, impitoyable ne s'est jamais arrêtée? Dans cette marche impétueuse la vie s'est-elle exténuée au point de venir agoniser, en boitant, dans les caves de Greenwich Village? L'âme est-elle malade au point de chercher dans les stupéfiants et l'alcool une rédemption facile et passagère, payée en de tragiques échéances? N'existe-t-il pas un côté sain, que nous ignorons, de l'Amérique, ce côté que toute nation possède et qui, modeste, silencieux, discret, prépare sans qu'on le sache ce qui demain s'appellera présent et qui aujourd'hui n'est qu'espoir, incertitude et foi? Qui le sait. . .

Je descends les marches d'une de ces caves pleines de masques, de musique, de fumée à la drôle d'odeur, à la fois piquante et douce, qui ne ressemble à rien. Des tables autour desquelles s'entassent des gens qui ne se connaissent pas mais se saluent amicalement et s'ignorent très vite. Mêmes regards hallucinés; sur les murs, des affiches où se superposent des vagues vertes, bleues et corail, présentant des figures spectrales, décomposées, nouvelle forme de peinture, avec quelque chose de désuet dans le dessin, quelque chose de naïf et de facile à comprendre, un monde vu à son tour à travers un brouillard, un monde à peine deviné, soupçonné, un monde sur lequel une masse d'eau pèse tyranniquement. Des figures bien connues de dictateurs, d'acteurs photogéniques, avec ou sans moustaches, de femmes fatales; voici la célèbre Marylin avec ses yeux gourmands, avec le vice de sa bouche si fraîche et si prometteuse, avec sa chevelure où brûlaient mille lumières. La femme admirée par des milliards d'hommes, la femme pleine de vie, au sourire étincelant, unique, la femme sexy à laquelle rêvaient ministres et routiers, l'obsession de tous les hommes, celle qui s'insinuait triomphalement dans les consciences, est morte comme une lavandière, à coups de pastilles, en avalant, comme un canard, par caprice, un nombre immense de soporifiques . . . Combien curieusement tragique s'avère le geste, sans originalité aucune, de se supprimer. Ses lendemains étaient incertains, un jour on l'avait oubliée, personne ne s'était occupé d'elle pendant quelque temps, et des semaines sans contrat s'annonçaient; elle n'était peut-être pas la femme la plus pauvre du monde, mais elle ne souffrait pas que la gloire aille planter sa tente ailleurs. C'est là que se trouve le nerf terminal gangrené de cette société insupportable dans laquelle les destinées humaines qui ont une indépendance incontrôlable se jalousent et ne peuvent se supporter. Il nous faut à tout prix une marque de réfrigérateur ou de voiture meilleure que celle du voisin; il nous faut quinze pièces bien que nous nous y ennuyions bien plus que dans les deux ou trois qui nous sont nécessaires; il nous faut montrer que nous possédons plus qu'autrui, en pensant que le succès social et le succès moral ne font qu'un. Nous n'éprouvons aucun intérêt à savoir quoi que ce soit de définitif, de total, de sévère, nous

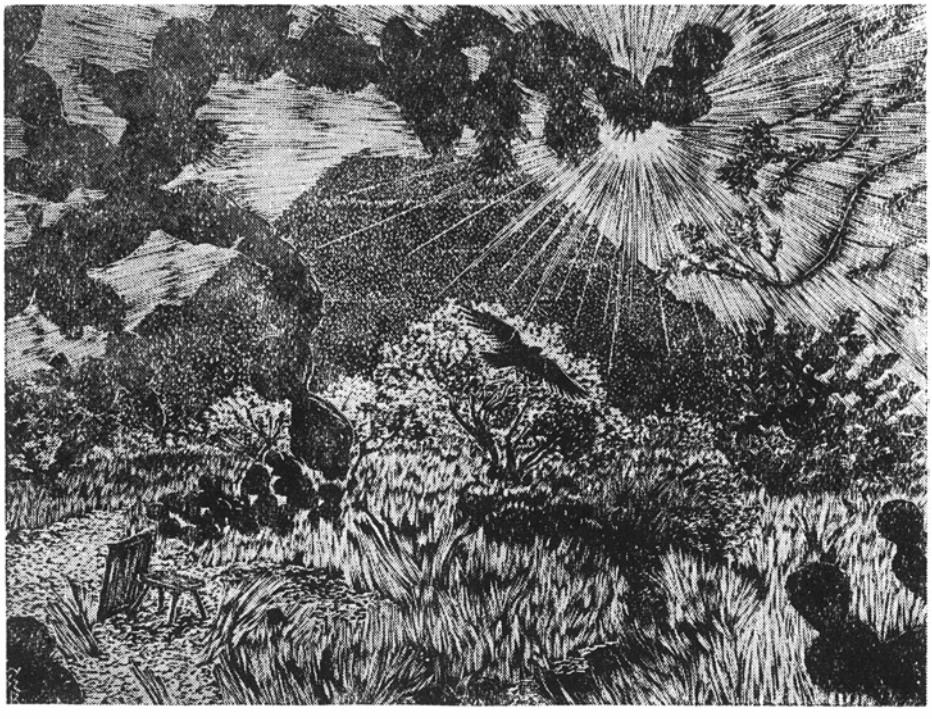
n'aimons pas nous approprier un objet unique, nous voulons montrer que nous savons tout jusque dans les plus petits détails. Nous nous informons à la dérobée, nous tendons l'oreille et prétendons ensuite avoir tout étudié au cours de nuits sans fin. Nous trichons vulgairement en oubliant qu'en ce qui concerne les choses de l'esprit, il y a des savants qui sont nés d'une seule page, mais sue par cœur. Nous courons, comme des insensés, et la connaissance est remplacée par la sensation, nous sourions niaisement aux plus infimes succès, petits boutiquiers de la vie et avec cela, nous nous couchons, décidés, dans le cimetière de la respectabilité. Nous aspirons aux compliments comme aux fruits les plus rares, n'admettons aucunement que quelqu'un d'autre puisse prendre les devants sur la route, dans l'ascenseur ou sur les chaises de la vie, car elles ont, elles aussi, leur hiérarchie, selon qu'elles sont placées plus en avant ou plus en arrière.

C'est peut-être ce halo d'indifférence que recherchent les hippies. Certains ont vu l'absolu dans une coiffure négligée et dans l'absinthe. Moi, dans tout cela, je ne vois que la paresse d'exister, l'absence d'envie de survivre. A quoi bon vivre si au-delà du réfrigérateur, de la voiture, de l'église et de ses prêchi-prêcha, de la science et de la beauté, de l'avion ou des voyages, le bonheur de la connaissance fait défaut? Après avoir lu tant de livres et après avoir vu tant de films improvisés sur le thème de la conscience, en savons-nous davantage sur l'homme, sur ses possibilités d'être meilleur ou pire? Un mensonge noir, immense, une gangrène morale règne non seulement sur ce monde où le confort est presque parfait pour ceux qui le possèdent, mais derrière le confort, qu'y a-t-il? Que veut cette jeunesse? Remplacer la morale mercantile des parents par une soif du définitif? Abandonner les couches molles et les yachts pour un coin de terre dure et pour un quignon de pain? Je ne crois pas. Autour de tous flotte un ennui snob, une lassitude morale arrivée à son paroxysme, et qui est propre à ceux qui possèdent tout et veulent encore davantage. Au-delà de rien, que peut-il y avoir, sinon rien. Ce n'est pas de l'encens vert des caveaux de Greenwich que viendra la rédemption d'un peuple prématurément vieilli; elle ne lui viendra que de l'appropriation d'un idéal qui pour le moment est encore trouble et incertain. Au sein de ce peuple accueillant, ouvert, il existe une recherche loyale qui survivra aux crimes et aux pressions secrètes exercées par une minorité rapace et inconnue. Un jour viendra où dame Liberté, jetant bas son flambeau, empoignera une épée.

De l'ouvrage *la Faim d'espace*, 1969

Traduit par ANDRÉE FLEURY

GY SZABÓ BÉLA: La Pyramide du Soleil



A. E. BACONSKY

(n. 1925)

PARIS

. . . Je ne suis allé ni au Bois de Boulogne, ni à Fontainebleau, ni à Versailles, fuyant les lieux communs de tant d'admirations héritées, jusqu'à l'épuisement. Les anciennes générations m'ont transmis de nombreux signes d'exclamation, clous noirs, innombrables, suffisants pour venir au monde tout crucifié. Et notre génération — au sens large du mot, et non à celui de coterie, qu'on lui substitue parfois — a été martyrisée sur l'autel de tant d'admirations, souvent exprimées avec une étrange volupté masochiste. Je suis las d'admirer, encore fatigué d'un enthousiasme enseigné, emprunté. Je veux cultiver mes facultés originaires, aliénées par les circonstances, parcourir à nouveau l'alphabet des étonnements matinaux et de l'admiration ingénue, je veux avoir la joie des découvertes et des exclamations incontrôlées. Et c'est là une des raisons de mon voyage. Les forêts dont j'ai parlé n'ont aucun tort, et doivent être, d'ailleurs, d'agréables oasis de végétation, ennuyées seulement par les excès des jardiniers-coiffeurs, mais je venais d'un pays de forêts que les Parisiens n'ont pas encore appris à admirer, et des palais, j'en avais vus, et surtout, j'allais en voir en Italie. Je serais parti pour la Bretagne, sur la côte aux petits ports dont la beauté est le roc et la peur de l'Océan. J'aurais passé quelques jours à Saint-Malo ou à Vitré ou Granville — mais rien de ce qui est nécessaire pour un tel voyage n'était à ma portée. Et je ne suis pas non plus parvenu à voir les châteaux de la Loire, que j'ai construits tant de fois au temps du lycée et que je peuplais plus tard de tant de héros fantaisistes et arbitraires. Ce verbe, *parvenir*, je n'ai jamais réussi à le conjuguer à cause d'une infirmité de ma grammaire intérieure, qu'à certains moments, je ne peux plus supporter moi-même !

D'ailleurs, j'étais venu à Paris, et non en France.

Et, à Paris, les palais n'ont pas de noms. Ils sont comme les arbres anonymes d'une superbe forêt. La ville n'est pas patronnée par le génie de l'architecture, mais par celui de l'urbanisme — unique en son harmonie aristotélicienne — à un tel degré qu'il devient dans son ensemble, un immense palais, un labyrinthe inversé où le fil d'Ariane est nécessaire pour réussir à s'égarer. Malgré toute mon incapacité à m'orienter, je n'ai jamais trouvé ce fil. Nulle part on ne se rend compte avec une telle vivacité que les rues, les boulevards, les places sont avant tout des *espaces*, des espaces rythmés et contrepointés, aux frontières de la géométrie et de la musique, espaces convertis qui garderaient leur identité, même si toutes les constructions étaient démolies. L'urbaniste est ici un dompteur des espaces, un magicien de molécules transparentes qui obéissent à sa flûte enchantée.

La stéréotypie de nombreux édifices passe inaperçue et n'est pas gênante; non plus que leur ligne parfois alourdie qu'amoindrissent le vert des volets traditionnels, les découpes noires des balcons en fer forgé, ainsi que les arbres qui, en ces journées de mars, sont violets comme partout ailleurs. Quand il pleut ou que le temps change et les nuages passent sur le ciel, Paris vibre comme une aquarelle atteinte par le brouillard et prend un air de tendresse, presque d'émotion, un air verlainien de « Qu'as-tu fait, ô toi que voilà / Pleurant sans cesse, / Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà / De ta jeunesse ? » — qu'il n'a pas du tout par des jours ensoleillés et toujours légèrement embrumés. Il est alors d'une coquetterie froide comme la politesse du Parisien et d'une tenue ironique, spirituelle, dans le style de Cyrano. Il devient même artificieux, pédant, poudré comme une perruque du XVIIIe siècle. Après

quoi, il est, d'autres fois, si envahi de littérature qu'il se mystifie et sort de la réalité. On doit cette littérature aux étrangers qui projettent sur le vrai Paris leurs propres nostalgies, refoulements, admirations ou complexes. Il faut toujours porter des lunettes de protection. Mais à quoi bon, quand soi-même on parcourt les rues en traînant à sa suite une quantité d'idoles que le Panthéon ne reconnaît plus?

★

Je pensais à ceux qu'autrefois Gertrude Stein appelait *la génération perdue*. Un Hemingway, un Dos Passos, un Scott Fitzgerald, un Henry Miller. C'est le même Montparnasse, le même boulevard Raspail, mais alors la flamme était autre, et l'atmosphère chargée d'électricité faisait naître aux carrefours des éclairs aveuglants. Ils étaient là dans leur monde, ils vivaient dans une communion spirituelle et ne se perdaient pas, solitaires, en admirations serviles et dissolvantes, mendiant à la porte de quelque petite chapelle anodine. Ils n'avaient besoin que de l'air de Paris, dans lequel, selon l'expression de Pound, ils ne voulaient que fortifier la santé de leur culture nationale, américaine. Peut-être ceux-là aussi, qui sont par hasard à la même table que moi . . . Et pourtant ces beatniks me semblent trop peu *perdus*. Est-ce que je me trompe? Je serais même enchanté de me tromper, mais je doute fort qu'aucun d'eux soit un futur Hemingway ou un futur Dos Passos . . .

Ramené à la paix intérieure qui contraste avec le vacarme des autos qui l'envahissent sans trêve, le vieux Montparnasse égaré dans un printemps sans cigognes somnolait, étourdi, évoquant toute la pléiade des disparus qui furent sa folie et sa gloire. Je l'ai quitté et en descendant le boulevard Raspail, suis arrivé à Saint-Germain-des-Prés, l'ancienne capitale de Sartre, qui des années durant, installé à la table qui lui était consacrée au Café de Flore, dialoguait avec le papier sans que rien ne le troublât et non sans la préoccupation habilement discrète de sa propre légende, très profitable, bien qu'écrite par d'autres. La génération existentialiste est née là, autour de lui, dans le monde agité, hétérogène et réceptif des cafés transformés en cénacles. Le premier soir où je suis entré au Café de Flore, je me suis trouvé dans un assez grand local, plein d'un monde non moins bruyant et animé par des présences mal accordées à sa réputation. L'attente, dans ces cas-là, est toujours déçue; je crois bien que la majeure partie du public était formée par des voyageurs venus comme moi pour voir les auréoles spirituelles qui ceignent certaines têtes, hypothétiquement prédestinées à l'iconographie littéraire.

Cependant le café paraissait quelconque, avec ses vieux lustres, la table de Sartre était occupée par n'importe qui, — il ne la fréquentait plus, d'ailleurs, depuis longtemps — et seuls les peintres portant des barbes de prophètes, de gigantesques cartons sous le bras, trahissaient avec ostentation leur identité. C'étaient les mêmes que j'ai rencontrés ultérieurement dans les innombrables petites expositions de la rue de Seine, où, entourés de quelques amis et admirateurs aussi dévoués que platoniques, ils passaient leurs journées dans l'attente de la chance: il viendrait peut-être un collectionneur riche et célèbre, un chroniqueur d'art écrira peut-être quelques lignes dans un grand quotidien ou un important hebdomadaire, peut-être . . . Pour devenir féconde et stimulante, l'attente de l'artiste doit avoir un but idéal, fabuleux, et à Paris, elle l'a. Etre consacré ne signifie pas un simple amendement de la pauvreté, avec un logis commode, un mode de vie civil mais modeste, des dettes moins nombreuses et payées en leur temps, etc. Une fois qu'il s'est imposé — chose difficile à réaliser, mais pourtant possible — un peintre gagne pour une seule toile le salaire annuel d'un bon ingénieur. Bernard Buffet, par exemple, qui n'a pas encore quarante ans, mais est considéré comme le peintre le plus proéminent de sa génération, vit comme un lord.

J'ai été impressionné par la ténacité de ces artistes hypnotisés par leur propre vocation, même quand elle n'est qu'illusoire, et par le gigantesque casino spirituel des quais de la Seine où ils misent tout sur une seule carte. Ils viennent des pays les plus divers, appartiennent aux tendances les plus variées (le non-figuratif est de moins en moins fréquent), et poursuivent avec obstination, avec acharnement, avec une sorte d'exaspération leur existence parisienne entre la misère et l'espoir, consolés par les brumes du fleuve que leurs palettes ne réussiront jamais à vaincre.

★

Une nouvelle pluie à Paris, en deux semaines d'un printemps hésitant, pluie de l'après-midi et du soir, qui se prolonge jusque tard dans la nuit, jeux de ballerines imaginaires sur le pavé, longs corps suaves issus des lumières qui dansent sous le vent, coiffées de noir. La nuit, quand il pleut, tous les objets s'allongent, deviennent sveltes et prennent une silhouette légèrement ondulée. C'est la nuit, par la pluie, que doit être né le Greco, idole de ceux qui errent dans les airs, effleurant la terre. La nuit par la pluie à Paris, je me vois

multiplié dans les rues, comme si des frères inconnus apparaissaient de quelque part et m'entouraient, silencieux, sans que je puisse me reconnaître parmi eux. Tout ira bien, nous aurons tous une belle mort, pleurés des larmes de personne et enterrés selon les rites du couchant.

La pluie sur Saint-Michel fait, la nuit, un murmure moelleux, comme de la soie, comme de grandes ailes transparentes, des ailes comme devaient en avoir les sylphes. Je marche depuis des heures le long de la rive gauche du fleuve et je vois des scènes rares et touchantes, deux êtres qui s'embrassent au milieu d'un boulevard, évités par les voitures avec précaution ou indifférence, un homme qui parle tout seul, appuyé à un platane, et une femme qui passe en pleurant; puis un personnage qui se promène, méditatif, s'arrêtant de temps en temps, en se rappelant quelque chose, ou, au contraire, essayant d'oublier, d'écarter une pensée obsédante, une chimère, une ombre. Je suis moi-même pour eux une présence tout aussi obscure, indéfinie, un piéton inexplicable la nuit, par ce temps de pluie, allant sans hâte par les rues presque désertes, comme si nulle part, personne et rien ne l'attendait. Ils ne peuvent savoir que je marche à la suite d'une musique et que cette musique est Paris, Rive Gauche, de nuit, sous une pluie lente, avec beaucoup d'eau, douce, lasse, ondulant comme une draperie invisible dont on ne distingue que l'or liquide des franges frôlant le pavé noir et brillant.

Le quai est silencieux et humide: « La Seine et nos amours » . . . Et des éventaires fermés des bouquinistes, écho de plus en plus sourd, répondent les chanteurs de tous les temps de ce fleuve, voix veloutées par le calme déluge nocturne, voix enfermées dans des pages qui s'offriront à tous, de nouveau, demain, quand le soleil posera son auréole sur les maisons et les arbres. Le fleuve passe, sombre, chantant pour les vagabonds cachés sous les ponts, des mélodies connues d'eux seuls. Là, parmi eux, dort peut-être le plus authentique écrivain français d'aujourd'hui, Jean Genet, il dort, symbole et force, rêvant les yeux ouverts, de lupanars féeriques, de rites intervertis et de figures légendaires, énormes, d'assassins superbes, de voleurs et de proxénètes, entrevoyant partout des anges ténébreux: « Qu'une odeur de charogne me porte ! Et m'enlève ! » Mais les cadavres sentent le myrte et le musc humecté par une pluie indolente, si paresseuse que ses gouttes disparaissent, s'enchaînant dans une chute calme et les eaux semblent d'innombrables échelles de soie noire, ondoyant doucement, invitations insinuantes à descendre vers le haut. Les cadavres sont des joyaux oubliés que le génie de Genet sertit dans cette platine composite qui est la sienne, son génie qui ravit les visages et les transforme en masques douloureux et vivants pour le carnaval de l'au-delà. Poète de tous les genres, astre sur des orbites inversées. Seigneur de la pluie nocturne de Paris, ayez pitié de son innocence . . .

Et les rues qui s'achèvent dans la Seine se succèdent devant moi, et les maisons semblent convexes, yeux gigantesques, de la stature de Héra, sur qui glisse la pluie. De ma vie, je n'ai connu de pluie aussi étrange et jamais, comme cette nuit-là, Paris ne m'a été si proche que j'entrerais dans la peau de tous ses troubadours. Je crois que c'est une ivresse sans limites, car, voici, j'ai regagné ma chambre, et la lumière est éteinte et le sommeil s'avance en cercles noirs, mais mon âme a pris une autre forme, une forme allongée et onduleuse qui continue à rôder dans Paris, la nuit sous la pluie.

Extrait du vol. *Remember. Faux journal de voyage*, 1967

Traduit par AMILE BUJARD

OCTAVIAN PALER

(n. 1926)

PALERME

J'ai rarement vu, je crois, une ville aussi composite, et pourtant si originale. Palerme est, comme on l'a dit, phénicienne par sa naissance et grecque par sa lumière. De plus, elle est romaine par le souvenir des luttes contre Carthage, et normande par les écussons de ses palais médiévaux. Sur la côte, dans le sous-sol, se trouvent des couches compactes de calcaire provenant des colonies de corail, des crustacés et des coquillages. Un véritable cimetière marin. Tombes dérobées à la mer, par lesquelles la terre prend sa revanche des squelettes des vaisseaux phéniciens et romains qui y ont sombré. Sous forme de calcaire, une partie de cette mer défunte a passé dans les murs de la ville. Mais en regardant le beau Monte Pellegrino, protubérance violette à l'extrémité nord-ouest du golfe, on se contente d'admirer la pureté extérieure sans plus se demander de quoi est souvent faite une telle pureté.

Il n'est pas resté grand-chose de l'ancienne Panorme, devenue sous les Sarrasins *Balerm*— dont provient le nom de Palerme. A l'exception des admirables métopes grecques qui se trouvent au musée national, apportées de Sélinonte, et des mosaïques romaines de la Villa Bonanno, l'antiquité de la capitale sicilienne est théorique. Les mosquées de l'époque arabe ont aussi disparu (il y en avait 300!); seule a survécu celle qui est incorporée à l'église de San Giovanni degli Eremiti, construite par les Normands, et à laquelle cinq petites coupoles rouges donnent un air curieux. Mais la ville porte l'empreinte visible du Moyen Age, et, plus encore, il paraît être l'âge préféré vers lequel décline l'ombre des heures, le soir. Palerme semble revivre continuellement une partie de sa mémoire, sans le faire pourtant à la manière de Venise. Venise, avec ses gondoles qui agonisent sur les canaux, est une ville malade, tandis que Palerme se comporte de façon naturelle dans son vêtement médiéval.

Les Normands ont été inspirés de lui conserver cette atmosphère orientale, légèrement exaltée et mystérieuse. Ce qui fait que le Moyen Age de l'architecture palermitaine a des nuances qu'on ne rencontre pas autre part. Ainsi est confirmée la vocation de l'île de vivre selon des lois propres. Tout ce qui est entré dans son orbite a fini par acquérir des actes d'identité siciliens, uniques comme les parfums de ce golfe au nom de conte arabe, Conca d'Oro, où Bălcescu [1] dort son dernier sommeil dans la fosse anonyme des pauvres. D'illustres visiteurs, Goethe par exemple, ont affirmé, et ont eu tort à mon avis, qu'il n'y a pas ici comme à Rome un esprit artistique pour imposer de l'ordre à ce qu'il fait et que seul le hasard décide des formes. Mais demander à l'imagination sicilienne d'obéir à d'autres lois que son propre instinct revient à ne pas admettre que la nature puisse parfois improviser de façon géniale. Dans la cour du musée national, les plantes grimpantes corrompent les marbres antiques; les agaves et les roses de la Villa Tasaca comblent un après-midi de silence; la ville s'enveloppe dans l'air des jardins et se transforme en une chrysalide dont sortira, peut-être, selon la loi des papillons, une autre Palerme, mais pour l'instant les horloges recouvrent de leur silence médiéval l'agitation moderne. Le passant oublie de quel côté il a voulu aller, s'il a voulu visiter quelque endroit défini, et se laisse porter au hasard le long des rues inconnues sans même plus regarder les écriteaux des rues. Le temps de la ville devient votre propre temps, on ne s'en trouve pas détaché comme on l'est généralement dans les villes introverties, et plus tard seulement, quand il faut aller se coucher, on se rend

[1] Nicolae Bălcescu, idéologue démocrate-révolutionnaire et militant d'élite de la Révolution de 1848, mort en exil à Palerme, en 1852

compte que Palerme vous a enveloppés dans les heures qui tombent de ses tours noircies. Le Moyen Age tant dénigré est trop effacé, dans l'histoire de l'art, par le mythe brillant de la Renaissance. Au fond, la Renaissance n'a remplacé ses questions troubles que par un idéal connu et utile, la perfection et la sérénité classiques. La gloire de la Renaissance est due moins à ses idéaux qu'à ses génies, un Michel-Ange ou un Léonard. Pourtant quinconque approche attentivement les statues de Michel-Ange, constatera que ce bizarre et volcanique Toscan a été, comme Galilée, un hérétique génial. L'histoire du baroque ne peut faire abstraction des œuvres de celui qui, jeune, avait prouvé que, s'il le voulait, il pouvait sculpter à volonté des formes antiques dont personne n'était capable de découvrir le faux. Quant à Léonard... Est-ce que la Joconde sourit comme les statues grecques et romaines? Celles-ci sont satisfaites de leur santé irréprochable, elles n'ont ni insomnies, ni questions à poser au monde ou à elles-mêmes. Le sourire de la Joconde n'aurait-il pas plutôt quelque chose de la mysticité gothique perdue, remplacée par le clair-obscur de Léonard? Véritable défi à la pesanteur matérielle des constructions romaines, le gothique ignore les lois de la pureté hellénique, aspirant comme une plante enivrée d'inconnu à muer la pierre en esprit, en aile ogivale, en vol aigu devant lequel nous nous trouvons tout aussi égarés de questions que devant les pyramides égyptiennes...

On a dit qu'en Sicile, la Grèce a rencontré Léonard. Palerme a un clair-obscur qui le fait sourire aussi mystérieusement que la Joconde.

24, VIA BUTERA

J'étais parti à la recherche d'une rue que cherche tout Roumain de passage à Palerme. Via Butera. Au 24 de la Via Butera est mort Bălcescu. Au pays, le passé nous suit comme une ombre, il plane tout naturellement dans l'air et ne nous laisse jamais seuls, historiquement parlant, même si nous l'ignorons. Mais dans une ville étrangère, lorsque la cavalcade des premières impressions est passée, nous découvrons brusquement un vide autour de nous et alors nous devons chercher une Via Butera. Je me rappelle que je m'étais rapproché du rivage. La mer était si lourde de soleil que toute ombre serait devenue envers elle délinquance et, un instant, j'ai pensé que le temps était mort bleu dans les yeux de Bălcescu. Mais la dernière image qui s'y est reflétée n'a pas pu être le dessin des récifs qui entourent la Conca d'Oro. Dans ses regards brûlés par la fièvre de la maladie et les années d'exil, les forêts décrites dans *Les Roumains sous le prince Michel le Brave*[2] ont dû frémir alors, les forêts de cette région où « le Nord et le Sud vivent... proches l'un de l'autre et s'harmonisant — et que je connais bien pour avoir vécu sous leur signe ». C'est le 28 novembre 1852 que Bălcescu s'est éteint à Palerme, comme le note Alecsandri dans son célèbre poème; moi, je cherchais la Via Butera toujours en novembre...lorsque la mer sicilienne est une eau étonnée de trop de bleu, de trop de soleil, et les forêts roumaines bruissent comme un vent rêvé, de cuivre sonore...

Je ne peux décrire la Via Butera. Absorbé par mes pensées, je n'ai rien retenu des détails infinis qui la distinguent, probablement, d'autres rues. Je sais simplement qu'elle s'appelait ainsi, qu'elle se trouvait dans la banlieue et que je devais m'arrêter au numéro 24. Bălcescu, à Palerme, est pour nous beaucoup plus qu'un point de contact avec la géographie où nous sommes nés et où nous retournerons en poussière. Via Butera conduit vers une plaie ancienne de notre histoire. Je me suis arrêté devant un bâtiment d'un âge vénérable, ayant la couleur des feuilles en novembre (ce novembre obsédant!); un préau à l'entrée des balcons de fer forgé, de la maçonnerie en pluie sèche et mes pas qui résonnaient trop fort sur la pierre. Son aspect général est celui d'un hôtel de l'Ottocento, pesant, monacal, ayant trois paliers par devant et cinq du côté de la cour intérieure. De petites fenêtres, des portes tout le long du corridor circulaire. Autrefois on louait ici des chambres à la nuit, à la semaine ou pour une durée indéterminée; s'il y avait eu aussi des remises pour parquer les diligences et les charrettes, cela aurait ressemblé aux anciennes auberges de chez nous. Aujourd'hui la maison est habitée par des locataires stables. D'ailleurs le bâtiment est en bon

[2] Œuvre historique fondamentale de Nicolae Bălcescu

état. Seuls la couleur, le style et le manque de confort lui donnent un air vétuste, de musée, convenable pour les ombres qui reviennent habiter ici. Cela me donnait un sentiment équivoque de maison non pas abandonnée, mais dont l'intimité avait été usurpée, plus triste parfois que les ruines, fidèles aux temps révolus. Je ne sais ce que peut dire au Palermitain moyen le nom de l'étranger inscrit sur la plaque de marbre de l'entrée. . . Je me console à la pensée que les Siciliens ont définitivement adopté l'émigrant valaque, devenu le leur aussi par sa mort, et qu'au moins la fleur des orangers tombe sur son tombeau anonyme. La maison du 24, Via Butera est le seul endroit où le passage de Bălcescu à Palerme ne soit pas abstrait, le seul où nous puissions pencher notre front à son chevet.

J'ai commencé à monter l'escalier raide. Beaucoup de Roumains, avant moi, ont certainement tressailli comme moi en regardant les murs et les dizaines de portes. Derrière l'une d'elles (laquelle était-ce?) ont frémi nos forêts dans les yeux d'un étranger, sur son lit de mort. Quand a-t-il descendu la dernière fois cet escalier? La même année, après d'immémoriales pérégrinations orales, la ballade *Miorița* était imprimée dans le recueil de littérature populaire publié par Alecsandri. Et voillà comment, tandis que je promenais mon regard d'une porte à l'autre, j'ai été ému par la pensée de retrouver par une belle coïncidence la figure de Bălcescu dans le portrait du berger moldave.

Qui a rencontré,
Qui a vu passer
Un beau jeune berger
A la taille cambrée?
Son visage était
Blanc comme du lait;
Moustache effilée
Comme l'épi du blé;
Cheveux noirs et beaux,
Plume de corbeau;
Ses yeux noirs brûlants
Comme la mûre aux champs !. . .

Au départ, je me suis arrêté encore une fois pour voir l'inscription de la plaque de marbre sur la façade de la maison.

In questa casa mori
in esilio
Solo e sconosciuto
Nicola Bălcescu. . .

Tout auprès, une autre plaque de marbre évoque le fait que, dix ans plus tard, en 1862, Garibaldi a habité quelque temps la même maison avant le combat d'Aspromonte. Nous étions en novembre. La mer sicilienne se laissait bercer par un rêve bleu. Et tout ce que je notais n'était que le sténogramme incomplet d'un cœur dont le battement habite encore 24, Via Butera, où moi-même j'ai respiré l'air de la Sicile par les poumons malades de Bălcescu.

Extrait de *Chemins à travers la mémoire*, 1974

Traduit par ANDREEA DOBRESCU WARODIN

S. DAMIAN
(n. 1930)

MÉLANCOLIE D'UN JEUNE PRINCE

Thomas Mann a vécu de longues années dans la capitale bavaroise, et la lutte avec le démon dans *le Docteur Faustus* impliquait aussi le cadre si précis de Munich. C'est là qu'Adrian Leverkühn rencontre Marie Godeau dans un tramway; c'est dans le quartier de Schwabing qu'a lieu le meurtre inattendu; d'autres pages décrivent un enterrement au cimetière de Walfriedhof; quant aux ribotes entre amis, elles ont lieu dans des jardins ou des brasseries célèbres, dont quelques-unes ont résisté aux années. Dans nos pérégrinations, nous nous efforçons de refaire, le regard attentif, un itinéraire gravé dans notre mémoire par la lecture. Thomas Mann évoque une ville du début du siècle, surprenante par la rusticité de ses monuments que surplombe le ciel alpin, ainsi que par ses mœurs paisibles insuffisamment protégées contre la licence de certains bals masqués. Ce qu'il avait de profond et de sobre, le côté de gravité démoniaque d'Adrian Leverkühn ne s'accordait guère avec ce cadre d'un sensualisme carnavalesque et décoratif, qui n'excluait pas le contentement de soi. Ecrit au cours des années de la guerre déclenchée par Hitler, *Docteur Faustus* annonce, tel un signal d'alarme, justement ce qui est morbide, dès les premières décennies du siècle, dans les farces macabres, dans les concerts de parade, vides et solennels, dans les saturnales des brasseries, dans le wagnérisme ankylosé. Il précise et repousse violemment l'hystérie barbare de type hitlérien qui trouva un terrain propice, au début du mouvement, dans ce qui était suffisance, platitude et désirs de grandeur dans la capitale bavaroise, devenue le berceau d'écrits et de discours furibonds. Thomas Mann leur oppose l'autre démence, celle du prince qui fuit le monde, démence au fond inoffensive et, paradoxalement, douée même d'heureuses ressources de fructification positive.

Les héros du *Docteur Faustus* arrivent lors d'une excursion près de Munich, au Linderhof, un autre château, de style rococo, de Louis II de Bavière. Ils remarquent avec surprise les chambres somptueusement meublées, la distribution fantaisiste de l'espace, le lit monumental, beaucoup trop grand pour le corps fluet, flanqué du candélabre d'or comme un catafalque. Au retour éclate une querelle et les compagnons de voyage de Leverkühn se séparent en deux camps. Les uns accusent le châtelain incurable, dominé par l'idée plutôt ruineuse de glorifier sa royauté. Sérénus Zeitblom, confident et ami de Leverkühn, plaide avec une passion inattendue en faveur de Louis II, soutenant que la mise en tutelle du monarque fut une preuve de brutalité pharisaïque. Car, démontre-t-il, pour définir la démence. le petit bourgeois, avide de paix et d'indifférence, fait usage de critères rigidement limités, englobant dans la sphère de l'inhabituel tout ce qui sort des bornes d'une conduite raisonnable, tout ce qui contredit la mesquinerie commune. Sérénus affirme que la peine a été beaucoup trop sévère pour le manque de volonté de gouverner et les lubies du prince, ennoblies au fond par la grandeur, et finalement devenues rentables par l'afflux au château des visiteurs des générations suivantes. Enfermé au milieu du lac dans un palais aux boutons de porte dévissés et aux fenêtres grillagées, le roi a choisi la liberté et la mort, entraînant avec lui son médecin-geôlier. a disLcussion s'échauffe, quelqu'un remarque, non sans raison, que souvent la plati-

tude se mêle étrangement à la mélancolie. Adrian Leverkühn, avec un sourire amusé, assiste en silence à cet échange de répliques, bien que, dans ce procès imaginaire, Sérénus soit évidemment l'avocat et le messager de ses propres pensées. Celles-ci cachent cependant encore d'autres interprétations ténébreuses. Quoi qu'il en soit, il y a, dans la bruyante agitation de Munich, quelque chose qui irrite Thomas Mann; mais il ne renie pas l'étrange roi, ni la ville aimée, avec leur goût inextinguible pour la beauté, tout en le voulant plus profond et plus cohérent.

Sur ces traces, nous autres voyageurs d'après quelques décennies, en reconstituant les espaces décrits dans des livres de renom, nous cherchons surtout les aspects sous lesquels persiste ou renaît, en une forme nouvelle, après des purifications toniques, l'intérêt pour l'art.

A la « Librairie des auteurs » *(Autorenbuchhandlung)*, au No. 41 de la Wilhelmstrasse, nous sommes très aimablement reçus par Frau Poppe. C'est un sourire que j'ai déjà rencontré, joint pour ceux qui veulent réussir, à l'habitude du travail efficace, à une politesse flatteuse, mais réservée, et au désir de résoudre vite et bien, sans perte de temps, le problème posé. Nous étions recommandés par une connaissance plus ancienne, Mme Christina Hederer, experte organisatrice de programmes bavarois, prête à faciliter au mieux les contacts avec Munich aux représentants des arts de Roumanie. Mme Poppe nous fait voir les rayons des dernières nouveautés, le stand des revues, les albums de peinture. A volonté, nous pouvons prendre un café, écouter un disque, et, dans un coin joliment aménagé, une sorte de petite table de lecture nous permet de feuilleter à loisir les publications littéraires. La librairie me paraît bourrée (déformation professionnelle?) de livres de critique littéraire et de sociologie. Mais ce qui m'intéresse le plus, c'est le prospectus qui annonce pour la fin de cette année, la publication des lettres de Kafka à sa sœur Ottla. Inédites, longtemps tenues à l'abri de la curiosité publique, ces lettres feront certainement découvrir de nouveaux aspects du labyrinthe spirituel de l'auteur du *Château*. On sait, grâce aux témoignages de ses amis et au journal de l'écrivain, que, parmi ses relations familiales, Kafka préférait Ottla, et que c'est à elle qu'il réservait quelques-unes de ses pensées les plus secrètes.

Pour le soir, nous sommes invités à rencontrer M. Paul Wirth, qui nous présente son nouveau livre. La librairie s'est transformée en salle de lecture; il y a de nombreuses chaises parmi des tas de livres, et les visages des auditeurs sont extrêmement variés. Le morceau choisi est un « Hörspiel », enregistrement de quelques situations authentiques, dans un milieu de déshérités du sort, avec restitution fidèle des voix et des pauses expressives entre les mots. Nullement conventionnelle, la discussion qui s'ensuit dégage plutôt le ton d'un séminaire universitaire. Les jeunes, très jeunes participants, sont attentifs surtout au côté didactique et commentent avec un grand sérieux les effets pédagogiques du texte, disposés à apporter dans l'argumentation statistique de froids calculs, des démonstrations méthodiques. On entend aussi des voix accusatrices, même un refus nettement exprimé, sans hésitation, mais aussi sans désir de se justifier, malgré l'insistance de l'auteur, sorti pour un moment de son calme habituel et incité par les obstacles. Mme Poppe nous présente le programme du dernier mois, et nous constatons qu'il y a eu tous les soirs des réunions semblables, des cours sur des thèmes culturels ou surtout des rencontres avec les écrivains au cours desquelles s'expriment les questions et les appréciations des lecteurs.

Des journées entières, comme contaminés par la passion du mélancolique prince, si cruellement sanctionnée par le sort, nous nous sommes plongés dans la visite des galeries et des musées. On connaît la richesse des valeurs contenues par les salles de Munich, qui sont parmi les plus célèbres du monde : l'Ancienne et la Nouvelle Pinacothèque, la Lenbachvilla — collection unique, par étapes, de la création de Kandinsky, le Musée ethnographique — Staatliches Museum für Völkerkunde — etc. Dans la revue — guide des programmes culturels — que la ville publie chaque mois, on mentionne aussi une exposition roumaine de peinture ancienne sur verre. Je me berce de l'idée qu'une autre occasion permettra peut-être de relater les diverses impressions et les interprétations suscitées par ce pèlerinage dans un fascinant univers de lignes et de couleurs.

La ville s'oriente maintenant de manière irréversible vers un désir d'oubli, de retour aux sources, aux arts, et par une option symbolique, à « l'esprit virginal » du roi bavarois. Elle justifie ainsi sa célébrité universelle retrouvée. Rien n'indique plus le fardeau de l'autre tentation, horrible (nous revenons, de nouveau, à l'opposition des deux folies munichoises), dont les jeunes générations d'aujourd'hui se sont libérées de façon décisive.

Pour être plus précis, entre les deux folies munichoises, qui sont les extrêmes d'un jeu dangereux et maudit, par bonheur anachronique de nos jours, se glisse plutôt, sous des formes extrêmement palpables, une autre forme de la dénaturation. On croit voir, matérialisée, l'allusion du *Docteur Faustus* à la dose d'aliénation que renferme la platitude.

NICOLAE GRIGORESCU : Maisons à Vitré

HENRI H. CATARGI : Ruines sur le mont Palatin

M. Müller Mettnau, peintre et organisateur de galeries, qui, à la prière de Mme Hederer, nous a reçus pour plusieurs soirées de conversations prolongées, nous a dévoilé avec autant de lucidité que de compétence certains aspects de la condition de l'art par rapport aux nouveaux engrenages et mentalités de l'existence.

Sur les rives du lac de Starnberg, non loin de Munich, où l'on a retrouvé il y a un siècle, dans des circonstances restées secrètes, le corps inanimé du roi fou et celui de son médecin traitant, von Gudden, se réunissent, le samedi et le dimanche, sur les plages interminables, des milliers d'excursionnistes aux corps sains, décidés à profiter pleinement de cette possibilité de se relaxer, loin de toutes les graves sollicitations. Des voitures luxueuses et ultra-rapides, serrées dans les parkings; les tentes, les barques, les engins de pêche et de natation portent l'empreinte des techniques les plus perfectionnées. Personne ne paraît plus penser ici au cadavre du prince, prisonnier de sa mélancolie. Une efficience exceptionnelle, facile à identifier dans toutes les branches de l'économie, produit, semble-t-il, dans certaines couches de la population, une indifférence, une distanciation par rapport à l'art.

Ce n'est qu'en revenant à Munich et en rentrant dans les musées et les librairies, en parcourant ces lieux chargés de toute la gloire de la culture, assiégés par des visiteurs de toutes les nations du monde, en regardant les châteaux et les monuments de pierre, que la pensée s'enfuit au-delà des murs, vers le visage juvénile du roi bavarois qui s'est fondu dans ce qu'il y a de meilleur dans l'essence de la ville, la passion légendaire du beau, le don de le réincarner sous les formes de la magie et du conte, comme le malheureux châtelain lui-même. Il y a un air de dégagement juvénile dans les groupes de gens qui, dans un désordre libre de toute contrainte, assistent, assis sur des chaises blanches, au jeu célèbre des cloches de la « Marienplatz », qui remplissent la brasserie de leurs costumes bigarrés, sous le ciel ouvert de la Tour Chinoise, dans le Parc Anglais, ou les cafés qui bordent les trottoirs de la « Leopoldstrasse ». On le retrouve dans la lumière que diffuse justement le souffle du fœhn en traversant les zones du Schwabing, animées par les étudiants qui lisent, se distraient ou rêvent, paresseusement étendus au soleil, les pieds dans l'eau, au bord des jets d'eaux de Stachus, au bord des lacs, dans les jardins du château de Nymphenburg ou près du petit bassin de la placette qui fixe un point central de la ville, les deux tours de la Frauenkirche.

On observe à Munich, aujourd'hui libérée en grande partie de son ancienne réputation de centre d'une pensée désuète et ankylosée, un élan vers l'expansion et la bohème, vers l'envol spontané de l'imagination (qui, néanmoins, n'empêche pas, mais encourage le culte du travail, de la propreté et de l'énergie constructive, dénominateur commun des bourgs allemands). Cette particularité qui lui assure le privilège, unanimement reconnu, d'amphitryon international des arts, lui confère aussi un aspect particulier parmi les villes voisines et les grandes métropoles du monde.

Traduit par AMILE BUJARD

IOAN GRIGORESCU

(n. 1930)

QUELQUE PART EN EUROPE

Dans ce pays au nom de chanson, la Macédoine, dont la poussière fut soulevée par les sabots de Ducipal, le légendaire coursier d'Alexandre le Grand, tout est couleur d'icône bénite et bénissante, grave, sobre, pure, confiante dans la vie, défiant la mort. Plus que n'importe où, ici, la terre mériterait le nom de la persévérance. Les hommes retournent toujours dans les parages chers à leur cœur, et d'où il tirent leurs racines. L'écorce est instable et les cataclysmes tectoniques ont troublé la paix des ancêtres, les faisant se retourner dans leurs tombes. Le dernier tremblement de terre du 26 juillet 1968 a transformé la ville de Skoplje — une ville de deux cent mille habitants — en un tas de ruines, lui conférant ainsi le droit d'abriter « la catastrophe du siècle ».

Devant cette ville reconstruite sur les ruines stratifiées de ses destructions successives on éprouve un sentiment étrange de par son ambiguïté. D'une part c'est l'angoisse, la peur que l'on ressent en présence du spectre de l'imprévu, de la fatalité, et, d'autre part, c'est la joie de la vie triomphante, la défaite des forces démentes de la nature devant la persévérance, l'impossibilité de déraciner l'homme de l'endroit où il s'est fixé et où il a décidé de vivre. Cet acharnement renferme en lui un besoin inavoué de fatalité, une épreuve des nerfs, un perpétuel combat entre l'humain et le surhumain. Il s'agit là de la triste impuissance de se détacher, de l'incapacité de renoncer, d'une inexplicable obstination de résister, d'une épreuve sans cesse renouvelée de la solidarité, d'une confiance sans rivages, aveugle comme toute confiance en l'inconnu, que le dernier désastre a été véritablement le dernier et que, jamais, cela ne se répétera.

Je regarde la gare en béton de la ville, démantelée par le tremblement de terre, je regarde les buildings blancs, massifs, alignés tels une armée de la vie prête à affronter les plus terribles mouvements tectoniques, je regarde les cohortes de baraques où toute une population, incapable d'abandonner le lieu du cataclysme, s'est refugiée et, tout en sachant qu'il me faudra bientôt quitter la ville en ruines, j'aime m'attarder dans ses rues, j'aime suivre du regard le jeu des enfants, les groupes de travailleurs qui rentrent de leur travail à bicyclette, les trains qui partent et qui arrivent comme si c'était, ici, l'endroit le plus sûr du monde, les amoureux qui s'embrassent et bénissent de leurs caresses ce coin du monde si durement éprouvé et où des enfants seront mis au monde, où encore et toujours, des enfants seront mis au monde. . .

*

— Il n'aurait pas été plus simple, dis-je à mon ami, l'architecte de Gdansk, de ramasser parmi les ruines les fragments d'ornements, les chapiteaux, les emblèmes en fer forgé, les frontispices des maisons médiévales détruites par la guerre et d'en faire un musée?

— Vous croyez? . . . Peut-être bien, pourquoi pas? Nous les aurions installés avec dévotion dans les salles paisibles à l'instar des reliques, mais cela n'aurait pas eu d'autre signification que celle d'un baiser posé sur le front d'un mort ! . . .

J'ai toujours eu un sentiment non caché de respect et d'admiration envers la passion des Polonais pour la restauration des valeurs nationales. Je n'ai jamais vécu plus intensé-

ment la confiance dans la capacité créatrice de l'homme, capacité qui s'affirme malgré les cataclysmes qui pourraient détruire son œuvre millénaire, que les soirs où la lumière tremblante des réverbères faisait s'allonger mon ombre sur les dalles usées de la « Staruvka » (« La vieille femme ») de Gdansk, détachant dans le noir le paysage Renaissance de la ville médiévale.

Au cours des premières années de la reconstruction, au temps de la « faim » de logements et de la pauvreté la plus dramatique, l'idée de cultiver dans les champs sans bornes des ruines les parures rares du temps jadis semblait une folie. Et pourtant, j'ai senti palpiter l'esprit authentique de Varsovie dans les rues tortueuses de Stare Miasto (la Vieille-Ville) ou dans l'arc de brique, de statues et d'asphalte de la rue « Nowy Swiat ». Chose bizarre, même les colombes de Varsovie préfèrent tourner autour de la colonne de Sigismond III de la place de l'ancien Château Royal, s'abattant dans le petit jardin autour de la statue de Mickiewicz ou sur les marches grises de la Cathédrale Sainte-Croix, à l'ombre des murs froids qui abritent le cœur de Chopin . . .

La Vistule est un poumon à la respiration pleine de fraîcheur, sa poitrine a soulevé de ses eaux troubles les ponts effondrés sous les bombes et, de plus en plus, de son miroir sombre le spectre des ruines se retire cédant la place à la ville resplendissante d'autrefois, ressuscitée de sa propre cendre.

Varsovie ressemble certainement à une femme qui a eu des couches difficiles et qui impose à tous respect et admiration.

*

Les anges d'Oliwa n'ont pas voulu sonner de leurs trompettes dorées lorsque le Führer du IIIe Reich pénétra, suivi de sa suite de croix gammées, dans la cathédrale blanche. Purement et simplement, l'organiste n'était pas à trouver. L'un des officiers de la camarilla l'a remplacé aux marches des touches d'ivoire et, alors, la *Marche nuptiale* de Wagner retentit agréablement aux augustes oreilles, comme un hymne fasciste.

Douze hommes faisaient, au grenier de la cathédrale, tourner la roue des soufflets qui poussait un véritable ouragan dans les tuyaux du plus grand orgue du monde. Le paysage rococo de l'orgue recouvert de bois sculpté s'est animé comme sous l'effet d'une baguette magique; les anges ont levé haut leurs trompettes étincelantes, les disques des soleils d'or ont commencé à tourner, les rameaux d'olivier ont frémi, l'irruption des sons semblait annoncer l'approche du char ailé de Saint Élie . . . Et le cœur du Führer a tressailli d'émotion.

Ici, dans la cathédrale gothique où reposent les ducs de la Poméranie, Hitler pensait se marier. Il faisait presque sombre, car les vitraux précieux avaient été démontés et cachés par les maudits Polonais et les fenêtres murées. Il faisait froid et sombre, mais le Führer aimait l'ombre et l'orgue géant, construit il y a un quart de millénaire, n'avait pas été démonté et ses anges noirs se mouvaient dans la pénombre de la cathédrale déserte.

Oui, c'est ici qu'il devait se marier, ou à Cracovie, devant le retable de Wit Stwosz, ou mieux encore, il fera transporter le retable à Oliwa ou l'orgue à Cracovie pour les avoir tous les deux à sa portée, unis en un vrai Triomphe de l'Amphitrite. Mais il s'est marié dans un bunker en béton armé, sans orgue ni retable, sous la canonnade qui détruisait son Reich, et sous le regard triste, patient, larmoyant de son chien condamné à mourir par le cyanure, pour que son maître puisse voir sa fin et l'imiter ensuite.

L'organiste qui n'a pas voulu jouer à l'entrée du Führer dans Oliwa est mort dans le camp de Stutthof, près de Gdansk, bien qu'on lui ait donné un travail relativement facile, celui de diriger l'orchestre qui accompagnait de ses marches sautillantes les supplices du camp . . .

La légende nous dit qu'en 1790, l'année de la construction de l'orgue d'Oliwa, son créateur, un moine de l'ordre des Cisterciens, a été foudroyé par une attaque cardiaque juste au moment de sa plus grande joie, celui où le gigantesque instrument et ses anges mobiles entonnaient leur premier accord . . .

Du volume *Le spectacle du monde*, 1973

Traduit par MAGDA COMAN

DARIE NOVĂCEANU

(n. 1937)

LIMA, TELLE QUE JE L'AI IMAGINÉE

Lima est telle que je l'ai imaginée. Avec un peu plus de brouillard, qu'on ne peut pas prévoir de loin, un brouillard qui fait que tout accepte de s'harmoniser avec le gris, un gris mystérieux, silencieux qui recouvre comme une pensée les bâtiments fatigués par un trop long passé, les paroles prononcées mélodieusement et sans hâte, les rues droites, comme une douleur continuelle, rues qui semblent être des livres d'histoire dont les pages exhalent le parfum des fleurs pressées par des adolescents depuis longtemps disparus. Le nom de ces rues, lorsqu'ils ne renvoient pas à l'histoire — Puno, Cuzco, Ayacucho, Ucaylali, Huallaga — suggèrent une métaphore sans recherche — Alameda de los Descalzos, de los Desamparrados — qui rappelle, elle aussi, le passé, l'histoire.

Les villes du Sud ont beaucoup changé, presque définitivement. Les sceaux du colonialisme espagnol ont été brisés depuis longtemps. On ne reconnaît plus rien à Buenos Aires, rien à Caracas, rien autre part, mais à Lima tout est demeuré comme auparavant, ici rien n'a été brisé et rien ne semble avoir voulu être brisé. Tout est demeuré comme autrefois: les rues, les maisons avec leurs balcons en saillie comme les oreilles de Dionysos, puis comme des yeux, et aussi les monuments, les places, les arbres.

Le plus téméraire, le plus cruel et le plus perfide des conquistadors fabriqués par les rois de Castille, le célèbre François Pizarre, a scellé définitivement, de sa main, l'existence de la ville. Tout ce qu'on y a construit depuis le 18 janvier 1535, lorsque, à l'instar de nos édiles modernes, il a imaginé et tracé les 117 quartiers *(manzanas)*, n'a rien pu y changer: la vie de Lima, sa vraie vie, continue de se dérouler dans le périmètre qu'il lui a tracé dans l'ancienne Lima *(antigua)*. Les quartiers nouveaux qui prolifèrent au-delà de ce rectangle, que ce soit les quartiers des résidences riches — Miraflores, San Isidro, Monterrico — ou ceux des abris pour les pauvres — Brena, Lince, Victoria — sont des sites sans importance.

Et pour que tout demeure pareil, la même main du conquistador téméraire et illettré, la main qui a tracé les 117 quartiers et les a divisés en quatre parties égales, a planté dans *el patio* de sa résidence au bord de la rivière du Rimac une allée d'oliviers.

Quatre siècles ont passé depuis. Le Rimac est moins qu'un souvenir, les cendres de Pizarre reposent sous la veilleuse de son monument funéraire dans la Cathédrale, mais les oliviers qu'il a plantés continuent à donner leurs fruits, avec une longévité ignorée par la botanique. Une longévité parallèle à l'uniforme de la garde nationale, absolument pareille elle aussi à celle d'il y a quatre siècles, observant le même règlement, défilant au même pas, avec une résistance opiniâtre et constante face à des dizaines et des dizaines de gouvernements qui ont laissé leurs portraits sur les murs insuffisants à les endosser . . .

C'est ainsi que je me suis imaginé Lima, et c'est ainsi que je l'ai découverte. Avec un peu plus d'humidité permanente, elle-même mystérieuse puisque, à Lima, il n'a jamais plu, il ne pleut jamais. Le courant Humboldt, qui passe à proximité des côtes du Pacifique à la hauteur de Lima réalise ce miracle et règle avec l'exactitude d'un manomètre la somme des vapeurs de l'air et leur mouvement. Jamais la température ne baisse sous +13 degrés,

amais elle ne monte au-dessus de +30. Jamais il ne pleut, et jamais le soleil ne brûle da toute sa force les toits et les murs des bâtiments. Les nuages, même lorsqu'on ne les voit pas, on les suppose bleus, comme un voile, recouvrant le soleil.

Ce voile bleu a peut-être fait que les femmes de Lima en portent un à leur tour, jusqu'à nos jours, malgré tous les changements, malgré toutes les forces transformatrices de la modernité et de la mondanité. Il en va de même de l'uniforme de la garde nationale, conservé avec ténacité dans les coutumes et les lois qui s'y rattachent: à Lima, si invraisemblable que cela paraisse, au moins en matière de religion et de morale, l'homme n'a pas de voix au chapitre. La femme décide de tout. Le voile est le bastion, la barricade de ce conservatisme qui se répercute en tout, ce qui a fait que la littérature qui tourne autour de *la limena*, l'habitante de Lima, consomme des tonnes et des tonnes de pages, dont beaucoup entachées de frivolité (même chez un grand écrivain comme Ricardo Palma), mais dont beaucoup également dévoilent des faits, des nuances, des situations qui ne sont pas dépourvues d'intérêt. « Des yeux phosphorescents » — dit le même R. Palma — « silhouette qui flotte telle une vague » — dit Carey — « teint à nuance blanche, mais aux tons de miel » — ajoute Lacroix — quant à Francisco Debadie, il note: «*Las limenas atraen para devorar*», tandis que Ruben Dario conseille aux voyageurs de se promener au crépuscule, car les femmes de Lima paraissent, parmi les arbres et les roses, « un régal de beauté »; et un dicton affirme que Lima est « le paradis des femmes, le purgatoire des hommes et l'enfer des maris » . . .

Ces tonnes de papier révèlent indirectement un détail: de la famille, du mariage on a fait une véritable profession, avec des préparatifs qui commencent dès l'enfance. Le dicton que j'ai cité exagère un peu, bien qu'il ait en vue une institution défendue jusqu'à nos jours non seulement par la religion, mais encore par des lois qui protègent l'existence de la femme jusqu'à son entrée dans la famille et à l'intérieur de la famille même,lorsqu'elle devient maîtresse absolue, dans une relation qui ne fâche ni ne dérange personne.

C'est ainsi que je me suis imaginé Lima, et c'est ainsi que je l'ai découverte. Avec un peu plus de noblesse, une noblesse ancienne, parfois triste, mais encore influente, dans une certaine mesure jusqu'à nos jours. C'est la noblesse des Grandes Familles, enregistrée sur les écusssons, sur la façade des bâtiments, sur les médaillons, sur les portières des carrosses hors d'usage que l'on conserve dans les cours intérieures, non pas comme des reliques suscitant la nostalgie mais bien comme des objets susceptibles de servir encore.

Cet état d'esprit est révélateur, et cette opposition au « siècle », cette opacité à l'égard du « temps », cette Lima qui depuis longtemps résiste à « l'instant présent » sont formidables. C'est la noblesse des Grandes Familles qui ont commencé à perdre terrain mais continuent à se conduire comme si elles n'avaient rien perdu, une noblesse qui, après s'être vue enlever ses armes, ses titres, ses charges, a continué à porter la tête haute, s'est retirée pour vivre dans ses domaines — des dizaines, des centaines et des milliers de grands domaines . .. et maintenant qu'elle les perd aussi — des dizaines, des centaines et des milliers d'hectares sont expropriés par le gouvernement actuel, décidé de durer fût-ce à ce prix — maintenant qu'elle n'a presque plus rien, elle continue à porter la tête à la hauteur de son passé vidé de son sens et de sa substance.

C'est ainsi que je me suis imaginé Lima, et c'est ainsi que je l'ai découverte. Avec un peu plus de couleur nouvelle, due aux transformations actuelles, réalisées par les nouveaux dirigeants du pays. Ces transformations ont engagé toutes les forces sociales dans un mouvement inédit, mouvement qui, de façon curieuse, inquiète non pas les forces de l'intérieur (la noblesse même sait perdre . . .), mais bien le monde latino-américain d'alentour, prisonnier de sa propre évolution surveillée, de nos jours, par les intérêts des Etats-Unis.

Au reste, on dit qu'il y a un *nationalismo limano* (Sebastian Salazar Bondy, dans son livre sur Lima) que ce « nationalisme » est le « nationalisme péruvien » se trouvant être le mieux exprimé par une rue de la ville, Jiron de la Union, que le peuple péruvien ressemble aux nuits de Lima, suaves, silencieuses, méditatives, veillées par les Andes qui descendent jusqu'à proximité de la ville et envoient leur messager — San Cristobal — au cœur même de l'ancienne ville où rien n'a changé, même si tant de nouveautés sont venues s'y ajouter.

Extrait du volume *A l'heure de l'Amérique latine*, 1971

Traduit par ANDREEA DOBRESCU WARODIN

ECATERINA OPROÏU

ENTRE LA DÎMBOVITZA ET LA LOIRE

Scénario subjectif

« Itinéraire français »: tel est le titre que j'aurais voulu donner à ces modestes lignes. Mais en écrivant le mot « itinéraire », je ne pensais pas à un voyage horizontal, à un film documentaire proprement dit.

L'idée de *décrire* la France comme un vaste musée, comme un livre d'histoire, comme un immense combiné de monuments, la France de la Tour Eiffel, des Halles de Baltard et des châteaux de la Loire, la France comme une immense Comédie (Française, bien sûr, et bien sûr aussi, humaine !), l'idée de *peindre* à l'encre typographique la France, gaie et détendue sur la Promenade des Anglais, et la France agitée et lasse du métro, la France du Concorde et celle de Renault, la France de Notre-Dame une nuit de Noël et la France de la Bastille la nuit du 14 Juillet (j'ai lu quelque part que la moitié des mariages de la France sont dus aux bals de cette nuit-là), l'idée de présenter la France à la France et à Paris (bien que Paris, à mon avis, ne soit plus une ville depuis longtemps, Paris est depuis longtemps un pays, francophone, il est vrai) bref, l'idée de *raconter* la France à ceux qui la connaissent, me semble excessivement courageuse; et celle de raconter à ceux qui ne la connaissent pas, une France telle qu'elle se présente à nos yeux, — rien qu'à nos yeux ! — me paraît puérile.

« Itinéraire français », le titre d'un film qui a été fait et qui est encore en train de se faire dans l'esprit, dans mon esprit seulement, voudrait vous suggérer, non pas un voyage — pour ainsi dire — pédestre, mais un voyage de l'âme, une route verticale, un essai de renverser l'image objective dans les pupilles d'un voyageur arrivé *là-bas* et venant *d'ici*. C'est-à-dire d'un pays où la France a toujours été aimée et très souvent idéalisée, d'un pays dans lequel la France, l'idée de la France, descend souvent de la légende, des légendes des chevaliers Burgondes qui ont lutté aux côtés de Mircea l'Ancien, des légendes du Ban Mărăcine, dont nous aimons croire (mais oui !) qu'il fut l'ancêtre de Ronsard, d'un pays où la France signifie l'immense éclat de rire rabelaisien, mais aussi la grâce infinie d'Anna de Noailles, la générosité de Romain Rolland, mais aussi le tourment de Panaït Istrati, *le Baiser* de Rodin, mais encore le chaudron de l'atelier de Brancusi. J'aimeraïs vous mettre sous les yeux non pas une carte postale illustrée avec un « salut des bords de la Seine », mais un émoi subjectif, un film de famille, une confession sous la forme d'un scénario. C'est tout.

C'est une heureuse circonstance, me semble-t-il, que le Roumain pénètre dans un pays qu'il a connu dans son cœur avant de le voir de ses yeux, un pays qu'il a aimé, comme dans les ballades, avant de voir son visage, un pays qu'il a confondu sciemment avec une aspiration supérieure, mais parfois aussi, inconsciemment, avec le mythe (car il existe encore chez nous non seulement un souffle franco-romantique, sublime et fertilisant, mais aussi une mythologie sur des thèmes français, une franco-mythologie pittoresque, pleine

de candeur, mais aussi de snobisme, une mythologie qu'on devrait démolir sans remords, puisque tous les grands boulevards, même ceux des sentiments, se construisent en démolissant). Il me semble donc heureux que le Roumain entre au pays des Glaces de Versailles, non par la porte somptueuse d'Orly, mais par la modeste porte du Bourget. Par là, par Le Bourget, se fait une jonction plus humaine, car on s'approche de la confrontation avec la réalité, et non avec les statues et les colonnes de l'entrée principale, mais par la cour de derrière, là où se trouvent les ustensiles domestiques: pelles, râteaux, brouettes, tuyau d'arrosage, corde à lessive. J'aime aussi voir les passagers transportant eux-mêmes leurs valises, sur des chariots. Ils savent tous que le métier de porteur, comme tous les métiers du monde, n'a rien d'humiliant (les uns portent des valises, les autres des paroles, celui qui se tient droit doit aussi savoir se tenir courbé, et d'ailleurs, dans un certain sens, nous portons tous mutuellement nos bagages). Je sais aussi que cette coutume est universelle et pourtant le spectacle qui m'enchante le plus dans les grands aéroports, ce ne sont pas les usines à voler, ni les appels des haut-parleurs, non plus que ces voix suaves et mystérieuses qui vous invitent à Casablanca ou à Caracas, mais où ces douces voix ne vous tentent-elles pas d'aller? Dans les grands aéroports, le spectacle que j'attends est cette promenade de soi-même, ce défilé de voyageurs qui, tels des recrues, portent eux-mêmes leurs mallettes à effets. C'est une joie naïve, je le sais, mais je ne puis m'empêcher de me réjouir en regardant une dame vêtue d'un somptueux manteau de fourrure, une dame portant beaucoup, peut-être trop de bijoux, un monsieur important, peut-être trop important, pousser seuls leur chariot à bagages. Je sais. C'est un plaisir folklorique-prolétaire, mais cette petite pantomime qui se joue sans portefaix me procure une satisfaction symbolique, une sorte d'espoir enfantin que les gens, allant de proche en proche, passant du simple au complexe, les gens — tout le monde — apprendront enfin à s'auto-porter.

C'est une heureuse circonstance, me semble-t-il, que le Roumain pénètre dans Paris par le jardin de derrière la maison. La route qui mène de cet aéroport jusqu'au centre donne aux choses une gradation plus proche de l'échelle humaine. Au centre, il y a l'histoire, Notre-Dame noircie par la fumée et blanchie par les pluies, au centre vous attendent Jeanne d'Arc et le Vert-Galant, le Louvre et le Panthéon, tous les noms du Larousse et toutes les gravures des manuels scolaires; mais pour arriver à l'Arc de Triomphe, on passe sous des ponts où le rôle de la Grandeur n'est pas joué par les grands acteurs de l'histoire, par des ténors-pontifes, des histrions qui ont organisé des inquisitions, des *prime donne* qui ont péri sur le bûcher; jusqu'à l'Arc de Triomphe, le rôle de la Grandeur est joué en travesti par les gosses sortant de l'école, par les ménagères qui rentrent à la maison, portant des baguettes croustillantes; par une religieuse à bicyclette, qui se faufile entre les autos, coiffée de la grande cornette blanche empesée, par un tourisme 2 CV, qui porte une inscription: « Si vous pouvez lire ce qui est écrit ici, c'est que vous êtes trop près ! »

Dans ce monde vivant, à l'échelle 1/1, la légendaire politesse française m'apparaît non comme un cérémonial, mais comme un état d'esprit, parfois comme un état de grâce intérieure, souvent comme une forme de civilisation, le plus souvent comme un automatisme, un automatisme bénéfique, car il est bénéfique, même s'il lui manque le contenu affectif, ce « merci » qui envahit le parler quotidien. « Merci », dit le peintre de Toulouse qui dessine à l'entrée d'une église, à la craie colorée et à même le trottoir, un Jésus qui ressemble à Rossano Brazzi jeune et une Vierge Marie aux longs cils, comme une tzigane voluptueuse. Près des tableaux on a écrit: « Ayez la bonté de regarder ces esquisses. Si vous croyez qu'elles ont quelque chose d'intéressant, jetez une monnaie dans la boîte d'à côté. *Merci* ». « Merci », dit aussi le billet collé sur la porte: « La sonnette ne marche pas; on vous prie de frapper, mais pas trop fort, pour ne pas déranger les voisins. Merci». « Merci », dit l'écriteau du parking: « Dans cet endroit, il y a des gaz inflammables. Nous vous prions de ne pas fumer. Merci ». « Merci », disent les parcs: « Les fleurs de ce parc sont placées sous la sauvegarde du public. Merci ». Ce merci omniprésent est un automatisme bénéfique, car ce remerciement que les gens s'adressent continuellement, même s'il n'est qu'un réflexe, même s'il n'est qu'obscur, cultive la délicatesse, et quand les gens pratiquent la délicatesse — même par un geste devenu mécanique, ce me semble un spectacle humain digne de respect. L'humanisme, chacun le sait, ne se cultive pas seulement dans les universités, mais aussi au marché; non seulement dans le langage des savants, mais aussi, peut-être, surtout, dans le langage des piétons. Nous ne devons pas, bien entendu, nous baser que sur ce « merci ». La violence maladive, la sombre violence de cette planète ne peut être freinée uniquement par ces faibles « merci »; mais il ne faut pas oublier que ce « merci » modeste mais obstiné, crée des anticorps contre la brutalité; par lui peuvent se former non seulement les réflexes de l'étiquette, mais aussi ceux de l'équité.

Et voilà ainsi renversée dans l'esprit d'un voyageur roumain la leçon sur la politesse française légendaire. En France, là-bas surtout, on sent que l'âme de ce pays n'a jamais été

avide de protocole. Le protocole existait hier dans les cours, mais aujourd'hui on ne le trouve plus que dans quelques milieux étroits, atteints d'artériosclérose sociale. Ma France personnelle (je parle de moi, parce que nous en avons convenu ainsi, de régler la discussion sous cet angle subjectif et, bien sûr, extrêmement modeste), ma France personnelle n'a rien à faire, ni au propre, ni au figuré avec l'ankylose protocolaire. Le mythe nous oblige à penser à une France — Patrie de l'étiquette, une France — Cathédrale des rituels maniéristes, une France au pas de menuet, celle des perruques blanches et des grands esprits galants. Mais la vie nous oblige à remarquer que la grandeur de la France — le siècle des Lumières, l'ironie voltairienne, la rigueur cartésienne, le typhon de la Révolution, les rêves des Communards, les sacrifices de la Résistance, tout, absolument tout ce qui représente la fierté gauloise a été obtenu en piétinant l'étiquette et en détruisant le protocole. Le génie de la France n'a pas été et n'est nullement — comme le suggère la mythologie — un génie galant.

A moi, voyageur lointain, le génie français apparaît, pour ainsi dire, comme un génie de la négation positive. Pour expliquer cette plaisanterie, je me rappelle une pièce de Félicien Marceau, *La preuve par quatre*, représentée avec quelque succès sur un théâtre parisien, lors d'une saison passée. Dans ce spectacle, François Perrier apparaissait dans une voiture d'enfant, jouant l'une des scènes les plus familières au Parisien motorisé: celle de l'embouteillage. Dans un embouteillage, disait Perrier, si je m'en souviens bien, l'individu est supprimé. A ce moment, il peut y avoir qui que ce soit, à dix mètres de là, sur le trottoir, la femme de votre vie, la patrie en danger, l'Académie en séance solennelle. Lors d'un embouteillage, l'homme n'existe pas. Voici notre vie: première étape: installer chez soi le téléphone. Deuxième étape: débrancher le téléphone. Première étape: acheter une voiture. Deuxième étape: la laisser au garage et prendre le métro. Première étape: boire un café. Deuxième étape: demander du café décaféiné. Première étape: faire marcher le juke-box. Deuxième étape: s'y prendre comme tout le monde aux U.S.A.: introduire dans le juke-box un jeton non plus pour écouter le disque du chanteur préféré, mais pour un disque « de silence ».

Et, transposant de nouveau, j'ai envie de dire que la première étape d'approche de la France est une étape mythologique. Le voyageur est hypnotisé par la légende, paralysé par la dévotion. Il voit ce qu'il veut voir, et ressent ce qu'il croit devoir ressentir en pareille circonstance. Sa sensibilité est aiguillée vers les beautés cataloguées, notées sur la carte, passées dans le dictionnaire. La première étape est celle de la Loire, d'Amboise, avec le souvenir des Huguenots à la potence, du château de Chenonceaux, où l'on voit partout l'initiale C, parce que C c'était Catherine, Catherine de Médicis, et Catherine de Médicis était la reine, et le roi tenait à honorer sa reine; et partout, sur toutes les portes, sur toutes les galeries, il y avait l'initiale D, parce que D était Diane, Diane de Poitiers et Diane était la favorite, et le roi tenait à honorer sa favorite; et partout, sur les portes, les galeries, les boutons de serrure, les coupes, le C et le D s'entrelaçaient pour former un H, parce que H était Henri et que le roi Henri II devait être toujours auprès d'elles, à égale distance du devoir et du sentiment, tout aussi éloigné, tout aussi proche de la lâcheté que du courage. La première étape est celle d'Orléans et des jardins de Villandry, traversée par des projecteurs et par les rayons de la lune, rendue féerique par le spectacle de Son et Lumières. Qu'elle est douce, qu'elle est tendre l'histoire repensée en Sons et Lumières ! Le sang a l'air de tomber en gouttelettes des jets d'eau, les glaives coupent les têtes avec un doux bruissement de roseaux, les nobles se massacrent au rythme attendri des cantilènes, tous les guerriers sont des trouvères et tous soupirent au pied de la tout des princesses. La première étape est celle de La Devinière, la maison où naquit Rabelais (pour y arriver, il faut engager la voiture dans un champ de blé et de pavots, gravir les marches de pierre usées en leur milieu par des pas innombrables, traverser une cour envahie par les orties, avec un dogue somnolent, un grenier sans foin, mais aussi une tondeuse pour l'herbe et un bidon vide sur lequel on lit « Esso Motor »); la première étape est celle de Saché, avec sa prairie verte à l'abri de la forêt de chênes que regardait Balzac en écrivant *le Lys dans la vallée;* la première étape est pour la Bachellerie, avec l'allée de charmes, les carrés de choux et le pavillon où travaillait Anatole France avec ses lunettes à lentilles rondes, à monture de métal; la première étape est celle du Mont-Saint-Michel. Les voyageurs viennent le regarder depuis le champ d'héliotropes d'Avranches à l'heure où l'Océan se prépare pour le flux et la rive commence à sentir l'herbe fauchée, la vanille et les algues. La brise souffle dans un cèdre du Liban et siffle doucement aux portes de la cathédrale. La cathédrale où Becket se laissa assassiner par un sens de l'honneur trop poussé ou peut-être par trop d'orgueil. Les voyageurs y viennent, extasiés, parce que jamais la géologie n'a déployé une mise en scène plus habile, le ciel un éclairage plus savant, jamais la nature n'a imité avec plus de feu le sublime et le pathétique des peintures roman-

tiques. La première étape est à lui, lui, que les agences touristiques appellent le Miracle de l'Occident, et que les guides comparent au Phare d'Alexandrie et aux Jardins de Sémiramis. La patronne de l'« Agneau blanc » a écrit sur la porte: « Entrez, et vous reviendrez ». Les organisateurs de l'Exposition des Jeunes Chrétiens ont écrit sur la porte: « Entrée et sortie gratuites ». Les pêcheurs attendent les clients à la porte de l'abbaye et les promènent en barque une demi-heure pour leur faire voir le Mont de dos, de profil, et pour leur raconter la légende de l'archevêque d'Avranches, fondateur du saint lieu, qui a commencé à le construire sur l'ordre de l'Archange Michel, l'archange qui lui apparut en songe une fois, deux fois. La troisième fois, pour décider son serviteur à ne plus tarder et à se mettre enfin à l'ouvrage, l'archange a enfoncé le crâne de l'évêque entêté. Dans la basilique de Saint-Gervais, en payant, on peut voir aujourd'hui encore, la caboche de l'évêque, avec son trou sacré. Oui ! la première étape est pour lui. Quand vient le soir, et que la langue de terre qui le relie à la rive est recouverte d'eau, le Mont-Saint-Michel reste isolé au milieu d'un cosmos liquide. Telle une pyramide construite par Chéops sur un rayon de lune.

Bien sûr, cette première étape d'approche, à la fois sincère et livresque, a son charme, ce pèlerinage sur la pointe des pieds.

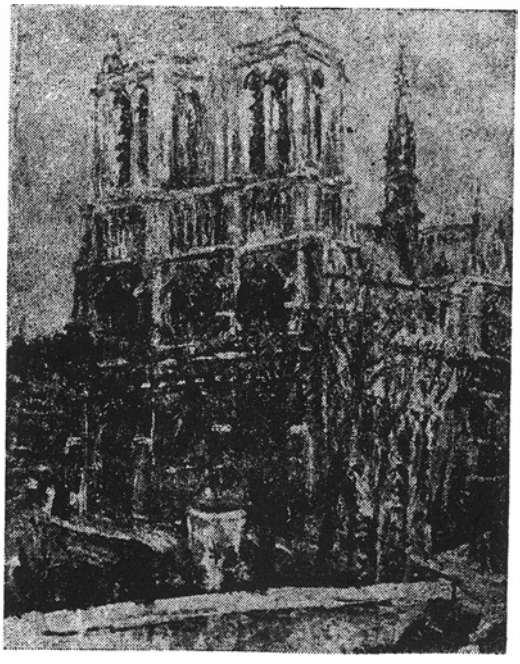
Après la phase de cette affection mythique vient pourtant un amour un peu moins exalté, plus solide, donc plus contorsionné, un amour qui n'exclut pas la déception et parfois l'inquiétude, mais quel amour vrai est exempt de déceptions et d'inquiétudes? Et quel amour véritable peut se nourrir uniquement de sa propre légende? Cela signifie qu'après avoir entendu battre le cœur des statues, on commence enfin à entendre aussi grandir le brin d'herbe à côté du socle de marbre. Cela signifie qu'au-delà des murs rouges de la Cathédrale d'Albi, on commence à apercevoir les garçons jouant à la pétanque. Cela signifie qu'on ne voit plus seulement les affiches de Toulouse-Lautrec réunies dans des expositions, mais aussi les recrues aux casquettes rouge framboise, qui se promènent dans la sérénité des après-midi du dimanche, dans les jardins de Castres, parmi les bosquets taillés géométriquement. Cela veut dire, enfin, que l'on commence à voir les pêcheurs sur les rives de la Garonne et les jeunes couples qui se promènent dans des villes patriarcales en poussant des landaus bien différents des chariots des usines de vol.

Il me semble que le véritable itinéraire français commence seulement quand s'achève la route à l'horizontale. C'est alors, alors seulement, que le voyage géographique devient un voyage spirituel. Alors, alors seulement, le film de mon esprit se remplit de la sincérité des grandes communications. Et la France de mon imagination descend de la mythologie.

Descend?

Hélas ! que les mots nous aident peu ! J'écris descend, mais je lis s'élève, et je me demande: y a-t-il une plus grande ascension vers le ciel que de descendre de son propre mythe?

Traduit par AMILE BUJARD



LUCIAN GRIGORESCU : Notre-Dame de Paris

DUILIU ZAMFIRESCU

(1858—1922)

A UNE FONTAINE

Rome dort dans ses ruines,
Les lys lancent vers la nue
D'anciens parfums qui l'envoûtent.
Des joueurs de mandoline
— « Buona sera ! » — se saluent
Et j'écoute:

Ils s'en vont et les sons meurent;
Au loin, le chant velouté
Des guitares les reprennent;
Seule au fond du val demeure
Pour veiller les nuits d'été
La fontaine.

Salve ! *Toi qui alentour*
Posas, claire créature,
Tant de fleurs aux blancs pétales !
Sous le sirocco trop lourd
Seule à tout jamais tu dures,
Musicale.

Rome, 1896

Traduit par ANNIE BENTOÏU

ION PILLAT

(1891—1945)

ACROCORINTHE

De la fraîcheur tintait aux clochettes des chèvres,
Prise aux eaux vives, sous l'eucalypte et l'olivier,
Tandis que dans la baie, comme oranges en fièvre,
dansantes, les voiles s'étaient mises à flamber.

Patriarcal, pour l'hôte, le platane
Conviait l'ombre au festin sous son toit.
Bols de lait, fromages sur feuilles de bardane
Reçûmes de pasteurs anciens, au port de rois.

Rivé aux cornes du bouc noir, un garçon brun —
Arqués, tous deux, sur un ciel d'autres siècles.
Les aiguilles: cris secs dans le cèdre et le pin
Ou fuite d'un grillon sous la frondaison maigre.

Du tendre aubier blessé par la résine,
Pleur d'ambre, le temps coule au long du tronc. . .
Dans la lumière une colonne fine
Portait midi en diadème, comme un don.

Du volume *Poésies*

Traduit par ANNIE BENTOÎU

PETRE ACHIŢENIE: Le Grand Canal à Venise

LUCIAN BLAGA

(1895—1961)

BOCCA DEL RIO

Irai-je encore à
Bocca del Rio,
bouche qui rie au
fond de mon cœur ?

Mes pensers portent
son paysage
qui, sans toi, n'est
que triste plaie.

Deux clairs de lune,
côtes, vallées,
hélas refusent
de me trouver.

Te souviens-tu,
Bocca del Rio,
des bruits, du brio
des temps, des lieux

pris, emmurés ?
Ruches, gazons,
voix des colombes
sur les maisons ?

Ce qui alors fut
songe, avenir,
aujourd'hui n'est que
bref souvenir.

Je boirai dans la
coupe aux mémoires:
contes, passions,
charmes, poisons,

avec, hélas, ma
soif jamais lasse.
Bocca del Rio,
plaie dans l'espace.

Traduit par D. I. SUCHIANU

RADU BOUREANU

(n. 1906)

LE SANG DES PEUPLES

Tant de pays au monde et tant de sang
Et tant de peuples: noirs, jaunes, rouges, blancs
Mais le sang qu'ont fait couler les infâmes
Bourreaux de la paix jaillit partout, rouge comme flamme.

Tant de pays au monde et tant de sang
Si l'on pouvait en recueillir les gouttes
Un fleuve immense issu du fond des temps
Engloutirait les villes, les bois, les routes.

Tant d'âmes au monde, et tant de mort
Des âmes blanches, jaunes, noires, d'autres de flamme,
Mais celles broyées par les monstres infâmes
Sont si nombreuses qu'il n'y a pas assez de nefs au monde
Pour les porter vers le Styx aux noires ondes.

Tant de regards, d'appels et tant d'amour
Flottant au vent comme les mouchoirs
Agités sur les quais des reviens-t-en et des retours...
Dans les pics bleus, à l'orée des bois noirs,
Les bouleaux tremblent, sentant l'approche du soir.

Mais moi je sais. Un beau matin tout scintillant d'écume, comme
les oiseaux de mer
Se posera demain sur la maîtresse branche d'un grand arbre de fer
Pour claironner la fin des massacres, des guerres.
Seule la lune, ivre parfois, rappellera les yatagans des janissaires.

Tant de bras au monde, des bras jeunes et forts,
Des bras rouges, jaunes, noirs, blancs. . .
Guidés par une étoile de.feu ils s'uniront
Pour étrangler les fauves avides de sang;
Des dalles blanches, signes de nouvelles victoires,
Diront la fin des monstres morts sans gloire.

Du volume *Poésies*, 1972

Traduit par IRINA ELIADE

JÓZSEF MÉLIUSZ

(n. 1909)

L'ANGE DE LA CHAUDIÈRE OU L'ÉLÉGIE HOP-LÀ!

(extrait)

Il s'en moque l'ange de toutes ces choses
la touffeur si lourde qu'elle soit
ne le dessèche et ne le fond pas
plus que la chaudière de l'exil
ou les flambées de l'Enfer —
de son regard il scrute les soieries . . .
Dans un Madrid criblé de balles avant la déroute
avec dans les rues du sang
de la poussière de chaux
et de briques
il fut trempé dans les flambées de l'Enfer
bien trempé il le fut.
Tel Nessus dans sa brûlante tunique alentour se convulsait
son Ithaque à lui
l'Ibérie:
elle se débattait
rendant écume de sang de ses poumons meurtris
de son ventre crevé
et Madrid faisait gicler du pus
exhalait la fumée
projetait dans le ciel des pierres et des éclats d'obus
broyé par la fièvre
d'une fournaise non pas de quarante
mais de quatre mille degrés Celsius —
Madrid brûlait sous les ventres d'aluminium
des avions au svastika noir
qui vomissaient leurs entrailles à un simple geste presse-bouton
les batteries antiaériennes n'aboyaient plus
les pilotes du Peintre en bâtiments
tournoyaient au-dessus de Madrid — amas de braises ardentes
grillant le Kaiserfleisch
enduisant de graisse les petits pains
et ils bâfraient
gloussaient
gobaient —
le grand festin fut remis à plus tard
pendant la Grande Guerre
et leur est resté dans la gorge . . .
Enfin
définitivement calciné
ensanglanté
désert

Madrid se replia sur lui-même
et devint muet
pour la liberté
mais non pas une liberté ordinaire.
Et voilà,
rigolons !
Hop-là !

Comment est-ce
quand une maison prend feu
comment est-ce
quand toute une ville se nourrit de flammes
quand tout un siècle est incendié —
nommez-moi le siècle non roussi par les flammes
et dont les cendres jamais ne s'envolèrent pour embraser
le siècle suivant
et tout au long des siècles exista-t-il une ville
qui ne brûla jusqu'aux assises ne fût-ce qu'une fois
Hop-là !

Traduit par TISA BĂDULESCU

VIRGIL TEODORESCU

(n. 1909)

TOUT PRÈS DE PRAGUE

Tout près de Prague, la nouvelle Lidicé.
L'ancienne n'est plus qu'un écho.
Une trace de sang parmi les peupliers.
Des tombes alignées.
Il n'a fallu qu'une nuit aux S.S. bourreaux
Pour en signer l'acte de décès,
par des crépitements à brefs intervalles,
près d'une étable, d'une cathédrale.
Il ne leur a fallu qu'une nuit
pour réduire à un tas de cendres tant de fruits.

Le Gauleiter tchèque avait été tué dans le voisinage,
paraît-il, par trois gars du village,
et, comme représailles du commandant,
en une seule nuit de terre ils l'ont rasé,
ont tué hommes, femmes et enfants,
d'un bout à l'autre ils l'ont labouré.
Il n'en est pas resté la moindre trace —
forêt décimée en masse.
Dans les labours lacérants du fascisme,
on a pourtant trouvé, après le cataclysme,
un soulier d'enfant,
un cordon de store,
un bouton,
un chapeau sans bords,
le numéro d'une maison,
une clé,
une boucle d'oreille,
une tasse cassée,
une monnaie,
un râteau aux griffes menaçantes.
Dans tout cela vivent les morts qui hantent
la plaine inerte aujourd'hui. Mais,
comme sur une vraie
carte, des signes représentent:
Une église,
Une fontaine,
Une rue,
Le marché.
Et vis-à-vis,
c'est Lidicé la neuve qui,
comme l'oiseau Phénix, a ressuscité
de ses cendres ravivées.

Prague 1961
Extrait du volume *Poèmes*, 1964

Traduit par ANDREEA DOBRESCU WARODIN

ION GHEORGHE

(n. 1935)

DÉJÀ SEPTEMBRE TERNIT L'ÉCLAT DES COURANTS

Déjà Septembre ternit l'éclat des courants,
se raréfient les oiseaux du navire, drus comme l'herbe et la feuille;
peut-être en ont-ils assez de la chair de poisson jetée sur les auges,
peut-être sont-ils malades, eux aussi, du tangage des morts.

On entend des arbres imaginaires secouer leur semence d'automne;
commencent déjà les grands ensemencements spontanés des poissons
qui donnent dans tous les pièges de l'homme, averti des saisons de leur vie;
chaque fois le commandant prend dans sa main une femelle de hareng
et tâte précautionneusement son ventre gonflé de semence,
il reste à l'océan Atlantique à rouler dix fois autour du soleil,
dix jours à la race des harengs pour errer dans l'espace;
sur le bateau de pêche, on blanchit et recoud les filets pour un autre poisson.

Septembre ternit l'éclat des courants sur l'Atlantique,
hier j'ai charrié les caisses de carton plus près des auges,
les serrant contre ma chemise en mailles de fer à en racler le vert-de-gris,
car depuis que je ne t'ai plus portée dans mes bras, mes armures ont rouillé sur les mers.

Hier, je charriais des caisses de carton avec Walt Whitman, le poète;
d'un geste magique il s'est changé en capitaine de navire
et juché sur les sacs de poisson, déclamait un poème sur la démocratie;
il posa sur nos épaules son doigt de jeune illusionniste,
nous changeant en caravane de chameaux
et nous avons hissé les caisses de carton sur nos bosses.

Tout était digne et beau au début du travail —
l'un de l'autre nous montions et vivions sur les escaliers, franchissant les portes,
enjambant câbles et poulies — une seule et même bête de somme;
les plus vieux d'entre nous se souvenaient de Bumbeşti-Livezeni,
ce charroi célèbre à travers le désert, vers la Mecque . . .

L'eau avait cent degrés dans l'outre de nos bosses,
le sable grillait nos sabots, nos yeux rôtissaient,
et soudain se sont dessinées une à une les villes du monde;
se prélassant sous ses arbres, le commandant pêchait au grand jour,
un type empilait en comptant le chargement des chameaux,
un autre lançait des pigeons par ses narines, pour nous éventer de leurs ailes —

Et de moins en moins de bêtes de somme ahanant sous le faix.

Vers le milieu du trajet on entendit aboyer le chacal,
le long de la baguette magique de celui qui avait mêlé notre sang,
des gouttes d'or ruisselaient vers le manche de corne . . .
Et à l'endroit où le jeune Ford avait crié ses journaux,
le roi de l'automobile épousait la fiancée du pétrole . . .

Walt Whitman, le poète, a cousu ma bouche de feuilles d'herbe;
je chantais le poème muet sur la démocratie,
tout en poussant devant moi les chameaux remplis de ces caisses —
jusqu'à ce qu'enfin s'achève l'édifice d'une des merveilles du monde —
la pyramide en caisses de carton sur le bateau de pêche.

Un peu plus tard mourait Walt Whitman, le poète, pour d'autres cent ans;
se clairsemaient les oiseaux du navire, drus comme l'herbe et la feuille;
Septembre ternissait l'éclat des courants sur l'Atlantique,
dès l'été la presse commentait la blancheur de la reine d'Angleterre,

« Le secret du teint de la reine Elisabeth . . . »

A l'orée du bois, un pivert clouait au tronc du premier arbre
la lettre du directeur général exigeant un surplus
de cent cinquante tonnes de poisson sans arêtes . . .
J'étais parti de là pour m'installer avec toi, dans la maison que nous avions reçue.

On voyait la Révolution comme une planète bleue avec ses saisons alternées,
Walt Whitman, le poète, la regardait par le télescope en pleurant
et cousait, Seigneur, les feuilles d'herbe, les feuilles d'herbe, les feuilles d'herbe.

Georges-Bank, le 19 septembre 1965

Traduit par ANNIE **BENTOÏU**

DIALOGUE AVEC LE MONDE

par HENRI ZALIS

Riche en notes prises sur le vif, l'image d'une littérature de voyage comme celle de la Roumanie suppose un dialogue fertile entre desiderata et options. Imbibée de la magie de l'espace, cette littérature, joignant l'exigence éducative à l'intention esthétique, n'a jamais entretenu la vocation gratuite de la pérégrination en soi. De très bonne heure les mémoires de voyages ont représenté un acte de connaissance du monde, d'ouverture vers celui-ci. A peine les habitants de nos contrées, si souvent foulées jadis par les envahisseurs, avaient-ils dépassé le Moyen Age, que déjà ils éprouvaient le besoin de soutenir avec des forces nouvelles le travail de l'histoire. Or, avant d'être aventure, ou découverte d'horizons stimulants pour les consciences à la recherche de vérités, la confrontation avec les sources étrangères d'énergie matérielle et intellectuelle ou l'intégration de paysages encore inconnus constituait un double avantage. Tout d'abord celui de la synchronisation avec les exigences du moment, de l'harmonisation avec la réalité exemplaire. Ensuite, un enseignement digne d'être appliqué chez soi pouvait être tiré de la leçon de progrès vécue dans d'autres pays. Ceci explique pourquoi, à commencer même par Nicolaïe Milescu Spătarul (le Connétable), l'écrivain roumain qui décrit un voyage le fait avec passion, en recherchant une consistance complexe, à la fois humaine, sociale et politique dans tout ce qu'il voit.

Il va de soi que plus de trois siècles d'activité ne sauraient incorporer un même idéal, ni investir le voyage des mêmes attributs. Les pages succinctes d'anthologie qui ont trouvé place entre les couvertures de ce numéro de la revue sont là pour le démontrer sans la moindre équivoque. Au début, ceux qui prennent la route de l'Europe, vers l'Est ou vers l'Ouest, quittant ainsi le cercle de leur propre existence, sont à leur manière des explorateurs. Il leur faut se procurer chez les autres, et leur apporter, les premiers éléments de comparaison. L'acte qu'ils accomplissent est d'ordre didactique. C'est ainsi que s'explique d'ailleurs le sens majeur des voyages effectués par Nicolaïe Milescu, par le Stolnic (le Chambellan) Cantacuzino et plus tard par Dinicu Golescu. Quelle que soit l'ingénuité qui se glisse dans les pages écrites entre deux étapes, les notes prises reflètent une expérience fruste, elles se ressentent d'un horizon géographique réduit, mais elles laissent en même temps transparaître combien les esprits de culture humaniste étaient solidaires lorsqu'il s'agissait de briser les barrières artificielles élevées entre les nations.

Si les réflexions ne laissent pas d'être naïves par endroits, le but demeure élevé. Fruit d'une mission remplie en 1674 par Nicolaïe Milescu en tant qu'envoyé du tsar, son *Journal de voyage en Chine* reflète, dès le début, un itinéraire « à programme ». Ce genre de voyage n'était pas fait pour décrire les choses vues afin de faire valoir des dons d'improvisation. Le contenu éthique et idéologique de ces premiers mémoires tant soit peu qualifiés obéissait à l'impératif du progrès par la culture, annonçant déjà l'esprit des Lumières. Il fallait donc multiplier les connaissances d'ordre historique, géographique, etc. Ce n'est pas par un simple hasard que les rapports de Nicolaïe Milescu, tel celui qui a pour titre *Voyage tout au long de la Sibérie, de Tobolsk au fort Nercinsk* fournissent avant tout des données géographiques sur la route suivie, sur les richesses du sol et du sous-sol, sur les hommes rencontrés, sur les perspectives de développement des régions traversées. Aussi, les intuitions de Milescu ne sont-elles pas celles d'un simple voyageur. En tous cas, l'esprit et le cœur de Milescu proposent l'idée « moderne » de communication. Et même si le registre de ses préoccupations manque de variété — chose explicable pour la fin du XVIIe siècle —, il est évident que la civilisation marque sa présence par le courage, justement, de ceux qui sont nés pour être découvreurs. Le sédentaire habitué à rédiger des rapports s'amuse de tout changement de décor. Il le dit sans ambages : « . . . frappez de vos flèches une mission enlisée. N'est paralysé que celui qui ne veut pas marcher. » Classant ses impressions, Milescu dévoile son but final, assez complexe. Occasion bienvenue d'étude, le voyage est aussi pour lui celle de dresser des cartes, de s'entendre avec les autochtones, de renoncer aux commoditées, et de tremper son caractère. Ainsi donc, la conscience tutélaire du voyage est, à ses yeux, une certaine émancipation de l'esprit. Non pas l'évasion du quotidien, la course au pittoresque, mais l'emmagasinage, en un mouvement incessant, de tous les documents vivants recueillis lors des déplacements qu'il relate.

Avec le siècle romantique, le processus connaît une phase nouvelle. Le pèlerinage devient un degré franchi sur la route de l'émancipation nationale et sociale. Un Chateaubriand, un Gérard de Nerval ou encore un Laurence Sterne pratiquent le refuge dans des époques historiques depuis longtemps révolues. Contrastant avec eux et avec les zélateurs romantiques du passé, les Roumains Dinicu Golescu, Ion Codru Drăguşanu, Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu s'emploient dans les pays où ils se rendent à réceptionner les pulsations du présent. Pour eux, l'une des conditions de la fécondité sociale du voyage, de la contribution de celui-ci à la transformation des choses établies dans leur propre patrie, c'est d'examiner avec un esprit critique tout ce qui peut fournir des arguments en vue de soulager leur pays d'un double fardeau : celui de la suzeraineté ottomane sur le plan extérieur, et, à l'intérieur, celui des rapports féodaux, si étouffants. C'est cette dernière raison qui guide plus particulièrement Dinicu Golescu, lorsqu'il rédige *Notes de mon voyage*, effectué en 1824, 1825 et 1826. L'idéal exemplaire qui l'anime mêle éloquemment l'appel du Siècle des lumières au militantisme de 1848. Grand boyard, Dinicu Golescu est cependant convaincu que l'exemple étranger en matière d'organisation de la vie, de civilisation et d'éducation, servira à éclairer le peuple auquel il appartient : « Pour réaliser chez nous la perfection que j'ai vue à l'étranger, j'ai été poussé à rechercher les moyens les plus à la portée de l'homme désireux de remplir ses devoirs de patriote et de citoyen » (. . .), « j'ai pu me convaincre que la source de tous ces succès réside dans l'instruction qui chasse les ombres de l'ignorance et élève l'esprit ». Ion Codru Drăguşanu est guidé, lui, par une autre pensée. L'auteur du reportage intitulé *le Pèlerin transylvain* n'appartient pas aux classes dirigeantes. Avant de s'engager sur les routes de l'Europe, il avait été instituteur et quant à ses dernières années, c'est entre les murs d'une école perdue dans les Monts de Făgăraş qu'il les passera. A la différence de Dinicu Golescu, il jouit d'un esprit très lucide et d'une vivacité souvent malicieuse, toujours prête à tirer fût-ce d'une situation anecdotique, une leçon utile aux hommes de son terroir. Parcourant une trajectoire géographique pareille

à celle de Dinicu Golescu (l'Autriche-Hongrie, l'Allemagne, l'Italie), Ion Codru Drăguşanu envisage l'Occident, non pas comme un modèle absolu, mais comme un point de repère, avec ce qu'il comporte de meilleur et de pire, pour l'évolution de son pays. Dans ce même esprit, et plein de confiance en l'avenir de la Roumanie, Nicolae Filimon considère les hommes, les mœurs ainsi que les faits et gestes de l'étranger du point de vue des intérêts de son pays et se permet à l'occasion, sous le pittoresque de la notation, des observations critiques. Sans doute la vocation majeure des auteurs roumains de récits de voyage a-t-elle résidé en ceci : découvrir aux yeux de leurs concitoyens la physionomie du monde sans pour autant dénigrer les images autochtones et même, au contraire, avec le désir et parfois la science d'établir la comparaison à leur avantage. On peut dire que par le double but de leur acte de reporter, ils ont investi la littérature de voyage des vertus de la plaidoirie active en faveur de la connaissance des valeurs, celles des autres au même titre que celles de leur propre nation. C'est pourquoi le désir de changer l'état de choses dans le pays, désir qu'éprouvent surtout, à leur retour, les écrivains de dix huit cent quarante-huit — Bolintineanu, Alecsandri, Eliade Rădulescu — correspond aux besoins locaux. Aussi les projets qu'ils font, les mesures qu'ils préconisent en marge de leurs impressions de voyage ne sont-ils ni fantaisistes ni gratuitement nostalgiques. A mesure que, en Roumanie, l'idéal d'un développement démocratique avancé acquiert une plus large audience, les récits de voyage sortent davantage de la sphère des sentiments purement subjectifs au bénéfice d'une appréciation plus ou moins critique et systématique des choses vues à l'extérieur. Le premier parmi les exposants du genre qui se soit montré dégagé de toute inhibition a été le grand historien Nicolae Iorga qui, lui, s'en prend aux institutions rencontrées, contredit si c'est le cas les lois qui les régissent et indique leurs carences, du point de vue, évidemment, de sa propre idéologie, elle-même formée de composantes contradictoires : si elle était pénétrée d'amour envers le peuple roumain et envers son passé, elle n'en comportait pas moins nombre d'éléments idéalistes et traditionalistes. Captivé par le charme de Venise, Iorga voudrait cependant pour la collectivité à laquelle il appartient des exemples d'une discipline du travail et d'un mode de vie actif, productif, « non-artistique ». De ce point de vue, le Nord de l'Europe lui offre un modèle plus digne d'être suivi que la cité sur la lagune. Dans le monde scandinave, il admire l'exactitude, la correction, le zèle, comme autant de vertus qu'il incarnerait réellement. Evitant, dans l'entre-deux-guerres, de même que Mihaï Ralea, l'exaltation aveugle « de la ville magnifique », comme il appelle Venise et dans laquelle il célèbre, en même temps que les témoignages d'art, les traces des anciennes présences roumaines, il lui souhaite un rythme d'existence plus ordonné, afin que l'activité productive de ses habitants puisse le disputer aux valeurs précieuses de ses musées. Il quitte la ville de l'Adriatique avec la pensée que la grandeur — une grandeur d'ailleurs éteinte — ne suffit pas pour survivre; encore faut-il s'intégrer à l'histoire présente. Pratiquant par rapport à ses devanciers, les philosophes des Lumières et les romantiques, voyageurs par besoin de s'instruire, une forme de pèlerinage complet (impressions directes, érudition, contrôle critique), Iorga confère un accent nouveau à la littérature de voyages. S'il est le continuateur de Drăguşanu, de Nicolae Filimon ou d'Alexandru Odobescu dans le sens qu'il insuffle de la vie aux lieux et aux hommes, aux monuments ou aux reliques, il va plus loin que ses prédécesseurs, car chez lui le déplacement acquiert le sens d'une reconstitution, d'un tableau synthétique de civilisation, doublé d'un commentaire « vigilant » de moraliste et de missionnaire au service de son pays.

A la manière, lui aussi, d'un moraliste mais plus retenu que Iorga dans ses réactions, enclin aux diagnostics rapides et à des conclusions, même non sentencieuses, concernant l'évolution des pays visités, Mihaï Ralea reste un fébrile en dépit d'une apparente sobriété. Tel le chirurgien qui isole le champ opératoire du reste de l'organisme, Ralea sépare, dans l'image d'un pays, le « tissu » qui l'intéresse afin de faire valoir, en les amplifiant,

les données que son examen lui a permis de recueillir. Grâce à ce procédé de sectionnement, Ralea formule des observations parfois non dépourvues de caractère prophétique. (Durant une brève halte à Cuba, en 1948, il y pressentait déjà l'imminence de la révolution.) De pareils pronostics, de même que ses appréciations en général, constituent autant de preuves de l'esprit pénétrant du voyageur, véritable professionnel de l'intelligence critique. Pour ce psychologue et cet esthéticien, pour ce sociologue et ce critique littéraire, le voyage est l'occasion d'enfermer une expérience propre dans une leçon de vie formulée d'une manière jamais didactique, comme si elle était le fruit de son esprit. Qu'il s'arrête en Hollande devant un champ de tulipes, qu'il monte dans le train dans une gare de Londres pour se rendre en Ecosse, ses pages se distinguent comme un petit récital de psychologie ethnographique, mais dans un style nerveux, concentré, auquel la couleur du paysage et la sensibilité humaine ajoutent un frisson discret.

Ces trente dernières années, notre littérature de voyages indique une compréhension nouvelle des événements et des mœurs. Intégrée dans son histoire nouvelle, la Roumanie a adapté aussi, selon la ferveur de ses bâtisseurs, l'optique de ceux qui, au nom des distances abolies, la recommandent au monde ou enregistrent ses échos. Le tumulte vivant du monde de l'après-guerre, l'envergure des changements opérés déterminent tout naturellement une autre façon de noter les choses vues et entendues. Tout d'abord parce que les pays socialistes sont apparus sur la carte et que d'autres nations jeunes ont acquis leur indépendance. A la lumière de ces expériences, les voyages actuels déterminent une réaction esthétique en même temps qu'une réaction sociale. L'auteur de récits de voyage parcourt de nos jours des distances qui ont énormément raccourci; il peut prendre part au dialogue le plus ardu et clarifier, en accord avec l'idéal partagé, des buts dignes des impératifs de l'actualité. Pratiquement, sa tâche est en quelque sorte facilitée du fait que les outils dont il se sert sont plus percutants que ceux d'autrefois. Ensuite, la pensée mais aussi l'art de l'écrivain doivent beaucoup à la familiarisation avec la communauté d'aspirations du monde moderne. Cela explique que les pèlerins préfèrent la contemplation, le démontage analytique de la réalité et la prise de position. En un mot, leurs interventions sont ponctuées de lucidité et, en ce qui concerne la communauté socialiste, animées de sentiments fraternels; en matière de langue, elles se dispensent en général de tout artifice.

Ainsi donc, après avoir été initiation ou élément de référence, le voyage atteint des cotes inédites. En même temps que l'établissement de certains critères nouveaux pour la vision du voyageur, il ratifie des formes modifiées de l'idée de périple vécu sur le plan physique et spirituel. Limitée auparavant à deux ou trois continents, l'aire embrassée devient pratiquement illimitée. Geo Bogza croise le Pôle Nord, Ioan Grigorescu inscrit le Japon sur la carte de ses longues randonnées, un Nicolae Balotă retrouve le charme novalisien de Tübingen tandis qu'un Darie Novăceanu grimpe jusqu'aux plateaux de l'ancienne culture des Incas et que Nicolae Moraru s'entretient, à Buenos Aires, avec les gens de théâtre. Plus « domestique » qu'hier par la gamme des itinéraires, plus touristique (dans ce sens que là où l'on voyait autrefois un seul voyageur il en passe des dizaines qui, comme par un cordon ombilical, y apportent leur propre univers, comme pour établir leurs liens de parenté avec l'humanité), le voyage est devenu, dirait-on, une présence catalytique. (C'est ainsi que, parlant de l'Italie, Octavian Paler, par exemple, explique avec autant d'éloquence que de séduction la façon dont se révèle notre latinité commune.) Sous le signe de cette présence, l'intérêt du voyage dispute ses titres de mérite à ceux de la remontée aux sources. Les couches superficielles laissent entrevoir des communions de pensées, de lumières, de réfractions. N'est-ce pas de cette façon que Ioan Grigorescu saisit la communauté des sacrifices contre le fascisme entre les Polonais et les autres nations européennes, ou Simion Pop celle des Roumains et des Cubains pour secouer le joug étranger?

Geo Bogza, George Călinescu, Eugen Barbu, A.E. Baconsky, Darie Novăceanu, Marin Preda, József Méliusz, Radu Boureanu sont quelques-uns seulement parmi les noms représentatifs d'écrivains qui sont de véritables pèlerins, au nom de l'idéal contemporain de connaissance et de solidarité avec les peuples du monde. Le principe que revendique leur contribution, c'est que le fait de voyager pour connaître d'autres civilisations, d'autres spiritualités, atteste une volonté commune de construction, ce qui suppose nécessairement la légitimité de toutes les impulsions vers une sensibilité unitaire, dans l'esprit du siècle. Dans ce que discutent ses porteurs les plus doués, il ne s'agit plus d'appels individuels ou de desiderata isolés, mais de l'affirmation d'un message de respect réciproque. De ce point de vue, nous mentionnerons ici les voyageurs roumains du destin collectif, tels qu'ils se laissent identifier sous le travesti du voyage. La pléiade de globe-trotters est toujours là, même si ses composants ont maintenant nom: George Călinescu, Eugen Barbu, ou A. E. Bakonsky, ralliés les uns et les autres à l'idée que le renouveau qui se produit sur le globe impose un enrichissement, un nombre accru de données sur la feuille de température de l'époque, un horizon que n'ébranlent ni artifices artistiques, ni préjugés. Issu du noyau militant et prospectif que Mihaï Ralea avait illustré, Marin Preda, pour donner un exemple, prévoit, arrivé au Vietnam, la victoire de l'héroïsme populaire. Insensiblement, son optique devient admirative devant la vaillance combative, devant le sacrifice de la nation et l'écrivain acquiert, de ce fait, une éloquence spécifiquement littéraire. Dans ses récits épiques, le prosateur sait évoquer avec un goût sûr la vitalité, l'ardeur au combat du peuple vietnamien.

Cette analogie qui, d'un certain point de vue, se fait jour entre Mihaï Ralea et Marin Preda n'est pas due au hasard. Il arrive parfois dans les récits de voyages que le pèlerin ait tendance à « falsifier » l'histoire, soit en minimisant certains aspects sous le voile d'un pittoresque fabriqué, soit en ne considérant le reportage que comme un exercice de virtuosité technique. Vu dans la perspective actuelle, le voyageur se présente comme une conscience en alerte ou tout au moins jouant un rôle qui vise, aux fins de compréhension souple de l'objet, à clarifier l'observation et à assimiler le plus grand nombre possible de repères.

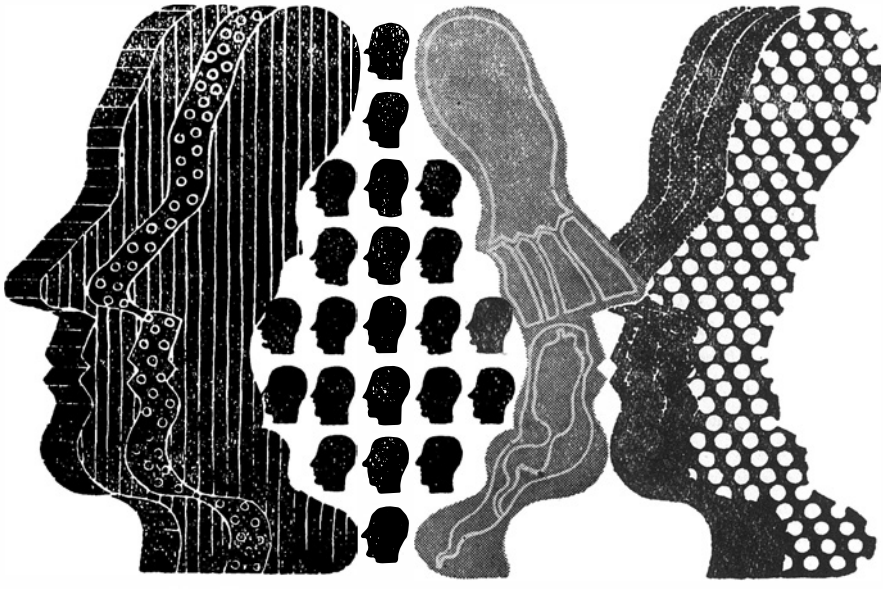
Brillante figure d'érudit, de prosateur, de poète, de professeur et d'historien littéraire, George Călinescu considérait le voyage comme un retour à l'*humanitas*. Son voyage en Chine nouvelle en est une preuve de plus. L'auteur « lit » le paysage comme un livre. Des épisodes d'une histoire multimillénaire se déroulent à nos yeux. La Chine est nouvelle par le souffle transformateur qui la traverse mais ceci, sur le fond de sa respectable ancienneté. Si chez George Călinescu c'est la relation livresque qui l'emporte, chez Eugen Barbu, la mémoire visuelle du reporter compte énormément. Qu'il traverse l'Amérique ou qu'il s'attarde en Extrême-Orient, l'écrivain fait appel aux suggestions plastiques, avec un grand appétit de formules « cinématiques ». Poète ensorcelé par l'alchimie du verbe et la musique des adjectifs, Eugen Barbu voit tout avec l'œil du peintre, sa puissante visualisation (alliée aux formes tactiles et olfactives) laissant durcir la pâte polychrome qui se condense sous le flux des impressions.

« La faim d'espace », si caractéristique à Eugen Barbu, devient chez un autre voyageur très doué — j'ai nommé A.E. Baconsky — une notation raffinée d'impressions, une décantation de significations. Grand lettré, avand d'être un lyrique très personnel et un conteur d'allégories éthiques ou philosophiques, cet écrivain ne se laisse jamais emporter par la curiosité. Il possède le calme du dégustateur éprouvé. Son commentaire diffuse généreusement le frou-frou soyeux de la « chose littéraire ». Parmi tous ceux qui ont sillonné les routes de l'Europe, il semble que A.E. Baconsky soit celui qui s'est laissé le plus entraîner par le livresque, alors que c'est plutôt l'idée poématique qui semble avoir attiré Geo Bogza. On remarque chez le premier le plaisir de l'accumulation intérieure, effectuée à

une cadence réglée avec une grande liberté de notation. Paris, par exemple, répond à son dévorant amour du beau en activant le filon essayiste jusqu'à saturation. Quant à Geo Bogza, il voit tout hyperboliquement. Dans ses *Méridiens soviétiques*, le Caucase est le berceau de l'humanité et Leningrad, un « congrès de palais » auquel les eaux de la Neva prédisent, muettes, un destin grandiose. Quant à Zaharia Stancu, ce qui l'attire avant tout dans ses voyages en U.R.S.S. c'est la physionomie de l'homme soviétique, son culte du travail.

Vu par le truchement de tant d'écrivains, le monde apparaît — du point de vue des notes que voici — comme un monde des correspondances. Dans le sol de la connaissance réciproque, les écrivains-voyageurs plantent des semences fertiles. Certains se servent à cet égard des instruments de la poésie, d'autres de ceux de la prose et beaucoup de ceux du journalisme. Lucia Demetrius, Veronica Porumbacu, Simion Pop, ou bien des journalistes comme Toma George Maïorescu, Boris Buzilă, ressentent tous l'appel à double charge (celle des sens en éveil et celle de l'intellect sollicité) qui les invite à proposer une réponse aux questions de notre temps.

La volonté impérative de progrès, associée aux mutations actuelles, enrichit la panoplie du genre. Et comme le besoin de coopération est, au fond, une permanence que le monde moderne démontre continuellement, le genre « récit de voyages » nous paraît destiné, pour ce qui est de la littérature roumaine, à une affirmation peut-être plus impétueuse encore, qui mette en valeur de nouvelles ressources et donne à ses auteurs l'occasion de découvrir des expressions inattendues.



BARBU NIȚESCU:
Hypostases II

BALZAC ET PROUST EN ROUMANIE

par MARIA IRIMIA

Si l'érudit romaniste E. R. Curtius avait possédé des informations concernant l'intérêt éveillé par l'œuvre de Balzac en Roumanie, affirme le critique Geo Şerban, « peut-être aurait-il été incité à développer le dernier chapitre de sa magistrale monographie et d'apporter des preuves supplémentaires quant aux échos prompts et enthousiastes suscités à l'étranger par le créateur de la *Comédie humaine*, avant d'avoir consolidé sa réputation dans son propre pays »[1]. La remarque citée est valable non seulement pour le volume dédié par Curtius à Balzac (traduit en français en 1933) mais, comme nous allons le voir, aussi pour la monographie (traduite en français en 1928) dédiée par le même exégète à Marcel Proust. La simultanéité des lectures de Balzac et de Proust en France et dans notre pays est attestée par de nombreux documents.

Le premier contact des lecteurs roumains avec Balzac a eu lieu au cours de la quatrième décennie du XIXe siècle, époque où l'auteur de la *Comédie humaine* avait commencé à publier certains des volumes les plus significatifs de son œuvre. Les premières traductions de Balzac sont signées en Valachie par Ion Heliade Rădulescu et en Moldavie par Mihaïl Kogălniceanu, personnalités qui ont eu une grande influence sur l'évolution de la culture roumaine. Les deux intellectuels avaient des opinions entièrement différentes pour ce qui est du rôle des traductions. Le premier considérait que les traductions des chefs-d'œuvre avaient non seulement le rôle d'embellir et d'enrichir la langue roumaine, mais aussi celui de fournir des « modèles » aux écrivains de notre pays. Son credo était le suivant: « Les traductions ouvrent la voie des créations originales » [2]. Par contre, le second exigeait une sélection sévère des œuvres étrangères, déclarant qu'il fallait les trier en tenant compte aussi bien des sujets que de leur degré de réalisation artistique, comme en témoigne le programme de la « Dacia Literară» [3]. S'il nous semble normal que Ion Heliade Rădulescu publie dans la revue qu'il avait fondée (« Curierul de ambe sexe » — Le courrier des deux sexes — 1836—1838, n° 3) un fragment du roman *Le lys dans la vallée* et dans « Periodul IV » (Périodique IV) de la même revue (1842—1844) quatre fragments de la *Physiologie du mariage*, il est étonnant que Mihaïl Kogălniceanu traduise lui aussi, d'autres parties de cette dernière œuvre (dans « Almanah pentru învăţătură şi petrecere » — Almanach pour l'instruction et l'agrément — Jassy, 1845). Ajoutons que M. Kogălniceanu est celui qui met en œuvre la recommandation de Heliade, à savoir celle de prendre pour modèle des œuvres écrites dans d'autres langues, car c'est lui qui allait s'inspirer de Balzac *(Iluzii pierdute* — Les illusions perdues —, *Întîiul amor* — Le premier amour, et, surtout, *Tainele inimii* —

[1] Geo Şerban: *Balzac*, dans la revue «Secolul XX», Bucarest, n° 166—167, 1974, p.162.
[2] Ion Rădulescu, *Atala et René*, Curierul Românesc (Le courrier roumain) n° 48, 1838.
[3] «Dacia Literară», Jassy, tome I, 1840.

Les secrets du cœur). Faisant partie de la même lignée d'érudits que N. Cartojan, Perpessicius, Şerban Cioculescu, qui ont signalé les procédés balzaciens utilisés par Kogălniceanu dans la transposition des tableaux de la société moldave caractérisée par un mélange d'éléments féodaux et capitalistes, l'exégète Angela Ion précise dans son étude *Balzac en Roumanie:* « L'auteur (M. Kogălniceanu) utilise des procédés typiquement balzaciens: la manière de présenter les cadres extérieurs illustre l'idée de l'interinfluence milieu-personnages. La description de la ville de Jassy par des rapprochements successifs (vue panoramique, la promenade centrale de la ville, la confiserie Felix Barla — le lieu central de l'action) rappelle les descriptions balzaciennes en cercles concentriques. Les échos balzaciens se retrouvent aussi dans la manière de présenter les personnages, par des retours en arrière qui expliquent l'histoire des héros, par l'accumulation des détails vestimentaires et psychiques »[4]. La formule balzacienne est par conséquent adoptée dès 1850, en Roumanie, étant considérée comme la plus adéquate à la description de la réalité par un des plus influents intellectuels roumains de l'époque. Ajoutons que Ion Heliade Rădulescu inscrivait le nom de Balzac auprès de ceux de Chateaubriand, Victor Hugo, Georges Sand dans un catalogue destiné à la Bibliothèque Universelle qu'il rêvait fonder (1846). Mentionnons aussi que ces auteurs avaient été omis par le professeur de littérature de l'Ecole Polytechnique et de l'Athénée, Aimé Martin, qui avait rédigé en 1837 un catalogue similaire à la demande de la maison d'édition « Le Panthéon Littéraire ». La série des traductions de Balzac, commencée en 1836, continue. Le volume *Scènes de la vie privée*, le premier roman balzacien intégralement traduit par C. Gane, paraît en 1892 quand on représente sur nos scènes la pièce *Fata zgîrcitului* (La fille de l'avare), une adaptation faite, probablement, par Mateï Millo d'après le roman *Eugénie Grandet*.

Si entre 1852 et 1895, malgré les efforts déployés par les grands intellectuels cités plus haut, le nom de Balzac ne se trouve pas parmi les auteurs français sur lesquels s'arrête le choix des traducteurs, le créateur de la *Comédie humaine* reparaîtra au premier plan vers la fin du siècle, grâce à l'intelligence, à l'érudition et à la sagacité d'autres érudits de notre pays. Depuis 1895, quand H. Sanielevici traduit un volume de nouvelles et jusqu'à présent des historiens, des critiques littéraires et des hommes de lettres (L. Şăineanu, Cezar Petrescu, C. Ciopraga, N.N. Condeescu, Valentin Lipatti, Al. Piru, Vladimir Streïnu, Elena Vianu, Profira Sadoveanu, etc.) se sont évertués d'offrir au public roumain soit des équivalents des œuvres balzaciennes (en qualité de traducteurs) soit, en qualité de critiques, de mettre en lumière les grandes contributions de Balzac à la connaissance de la société bourgeoise en tant que système social.

Il est impossible de mentionner au cours de cet article les noms de tous ceux qui se sont occupés de Balzac. Toujours est-il qu'on ne peut s'empêcher de souligner le rôle joué à la fin du XIXe siècle par la revue « Contemporanul » (Le Contemporain) dans les pages de laquelle Gh. Panu et Al. C. Djuvara préconisaient une esthétique réaliste. La collaboration, à la revue citée, du fondateur de la critique marxiste en Roumanie C. Dobrogeanu-Gherea, imprime une nouvelle impulsion à la diffusion du réalisme critique en Roumanie et respectivement à la diffusion de l'œuvre de Balzac. A partir de 1885 jusqu'à présent, des écrivains comme Lucian Blaga, Cezar Petrescu, G. Călinescu, Ion Vinea, Gala Galaction, Mircea Eliade, des critiques comme E. Lovinescu, Paul Zarifopol. Mihaï Ralea, Al. A. Philippide, Tudor Vianu, Vladimir Streïnu, Perpessicius, Şerban Cioculescu, Vera Călin, Silvan Iosifescu, Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrescu ont consacré un nombre impressionnant de pages au « phénomène » Balzac, en envisageant l'œuvre de points de vue divergents et en s'arrêtant sur certains aspects signalés auparavant, mais pas assez

---

[4] Angela Ion: *Balzac en Roumanie*, dans «L'Année Balzacienne 1973», Paris, Éditions Garnier Frères, 1973, p. 337.

approfondis. Dignes d'être soulignées nous semblent les tentatives faites afin d'intégrer le miraculeux dans la structure de l'œuvre balzacienne.

A l'exception de la *Correspondance*, qui est en train d'être publiée par les Éditions « Univers », tous les volumes de la *Comédie humaine* ont été traduits en roumain au cours des années 1955—1964 (12 volumes, aux Éditions pour la Littérature universelle, aujourd'hui « Univers »).

Les mêmes aspects qui ont caractérisé la diffusion de l'œuvre balzacienne en Roumanie seront plus ou moins visibles en ce qui concerne la réception de l'œuvre de Proust dans notre pays, et en affirmant cela nous pensons d'abord à la lecture simultanée. Signalons qu'en 1923 « La Nouvelle Revue Française » publiait les hommages rendus à Proust, mort en novembre 1922, par les meilleurs critiques et écrivains français parmi lesquels se trouvait Gide, celui qui en 1913 avait refusé la publication des premiers volumes du cycle *A la recherche du temps perdu*. Si la célèbre « gaffe » de Gide avait eu de graves répercussions en France, elle n'avait pas empêché la lecture de Proust à l'étranger, fait prouvé par les articles enthousiastes signés en 1923 par Ortega y Gasset, E. R. Curtius et Joseph Conrad. A ces noms prestigieux on aurait pu ajouter ceux des écrivains et des critiques roumains comme B. Fundoïanu (connu en France sous le nom de Benjamin Fondane — 1922), Mihaï Ralea (1923), G. Ibrăïleanu (1926) et Felix Aderca (1928). Le dernier avouait que le choc produit par la lecture de Proust avait eu lieu en 1914, lorsqu'il avait lu les premiers fragments de son roman dans « La Nouvelle Revue Française ». Une lecture simultanée ne signifie pas implicitement une réception identique du message. Il y a, évidemment, certains points de convergence entre les critiques roumains et les exégètes français. Par exemple, les noms de Montaigne, de Saint-Simon et de Balzac reviennent souvent dans les exégèses proustiennes faites tant en France qu'en Roumanie. Nous croyons devoir mettre en évidence le fait que les critiques roumains — comme d'ailleurs ceux d'Angleterre, d'Allemagne et d'Espagne — ont été particulièrement impressionnés par l'aspect novateur de l'œuvre proustienne. Une explication de ce phénomène pourrait être celle invoquée par Proust dans une lettre écrite à son ami Lucien Daudet: « Je n'ai pas parlé (des Guermantes) avec le ton dégagé de l'homme du monde, mais avec le ton émerveillé de quelqu'un pour qui ce serait très loin... Il faut être par contre, momentanément de Nîmes (comme l'était ton père) pour savoir parler du charme de la Parisienne »[5]. La distance, et, par ce terme, nous entendons l'espace abstrait créé par une autre tradition culturelle, a permis, croyons-nous, aux intellectuels roumains de percevoir d'une manière plus intense et plus rapide les éléments novateurs de l'œuvre proustienne, mentionnés seulement en passant ou même ignorés par la majorité des critiques français de l'époque respective, dont la plupart lisaient *A la recherche du temps perdu* en essayant de découvrir la réalité dont l'auteur s'était inspiré Abstraction faite du côté documentaire offert par le « dossier » proustien auquel les amis roumains de Proust ont amplement contribué (cf. la correspondance de Proust avec Antoine et Emmanuel Bibesco, Martha Bibesco et Contantin Brîncoveanu)[6], nous soulignons que plusieurs critiques roumains ont dès le début eu l'intuition que la structure de l'œuvre proustienne allait renouveler le roman traditionnel. Le critique Garabet Ibrăïleanu affirme en 1926: « l'analyse sui generis effectuée par Proust est l'équivalent d'un acte de création »[7]. Deux années plus tard, l'écrivain et critique Mihaïl Sebastian déclare: « Le cycle *A la recherche du temps perdu* est le plus beau roman lyrique, autrement dit, c'est la première

---

[5] Lucien Daudet: *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, dans *Les cahiers de Marcel Proust*, Paris, Gallimard 1922, pp. 157—158.

[6] Voir la revue «Manuscriptum», n° 3/1974, Année V, pp. 169—172.

[7] Garabet Ibrăïleanu: *Marcel Proust, Processus de Création*, Jassy 1926, pp. 241—249.

œuvre romanesque adaptée à l'esthétique moderne du pan-lyrisme » [8]. Ces affirmations ne contreviennent qu'en apparence à celle faite la même année par le journaliste Felix Aderca: « Proust assassine la conception classique du roman » [9].

Les lecteurs roumains ne se limitent pas à identifier la technique moderne du romancier: ils s'attachent aussi à déceler le message de l'œuvre. Il nous semble important de signaler qu'en 1923, lorsqu'en France on parlait encore de l'auteur de Swann comme d'un « mystique de la mondanité pure » — la formule appartient à Albert Thibaudet — en Roumanie, Mihaï Ralea affirmait: « Marcel Proust a surpris la bourgeoisie dans sa dernière phase. Sa peinture sociale est parfaitement et profondément réaliste. Si Balzac a présenté la vie de la bourgeoisie pendant le règne du « roi-citoyen », Proust nous a donné une fresque complète des dernières convulsions de cette classe. »[10] Un autre point de vue qui devance l'exégèse française est exprimé par Camil Petrescu qui montre que la méthode d'investigation employée par le romancier, « la mise du monde extérieur entre parenthèses », coïncide avec la méthode préconisée par le philosophe Husserl: la réduction phénoménologique[11], idée reprise par Albert Camus en 1942: « Les phénoménologues reconstituent le monde dans toute sa diversité, niant le pouvoir transcendant de la raison. . . Penser signifie apprendre de nouveau à voir, être attentif, accorder à chaque idée et à chaque image, ainsi que l'a fait Proust, une place privilégiée » [12].

L'intérêt suscité par Proust diminue à la veille de la deuxième guerre mondiale, fait normal, car aussi bien en France qu'en Roumanie les problèmes qui se posaient à l'humanité orientaient les lecteurs vers une littérature qui fût l'image des heures tragiques qu'ils vivaient et de la condition de l'individu qui cherchait à préserver dans l'orage imminent sa qualité d'homme intègre et responsable. Et pourtant, Proust n'a pas été oublié. En 1945, les deux premiers volumes du cycle *A la recherche du temps perdu* paraissaient dans la version de Radu Cioculescu, avec une préface de Tudor Vianu. La traduction de l'œuvre proustienne a été reprise en 1968. *Du côté de chez Swann*, traduit par Vladimir Streïnu, paraît aux Éditions EPLU et dix volumes du cycle proustien, sous la signature de Radu Cioculescu, commencent à paraître la même année dans la collection « La Bibliothèque pour tous ». Au cours des dernières décennies, les exégèses de l'œuvre proustienne deviennent tout aussi fréquentes que celles ayant trait à l'œuvre de Balzac. Nous signalons le numéro de la revue « Secolul XX » consacré à Proust, en 1965, où l'on publie des fragments d'*A la recherche du temps perdu* traduits par Vladimir Streïnu, ainsi que plusieurs fragments de l'œuvre posthume de Proust *(Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve)* traduits par Iulia Soare. Dans la même revue on réimprime des articles écrits en 1932 et signés par E. Ionesco et Anton Holban, à l'occasion de la commémoration de dix années de la mort de Proust. Un nombre d'essais dus à Elena Vianu, Al. Dimitriu-Păușești et Ion Negoïțescu révèlent l'actualité de l'auteur. Les références pertinentes comprises dans le volume *Prose et lucidité* de Silvian Iosifescu, ainsi que la parution de l'essai signé par Mircea Berindei, *Marcel Proust* (Éd. Albatros, 1971), confirment l'intérêt suscité par l'auteur d'une œuvre devenue désormais célèbre. La présence de Proust dans la conscience critique rou-

---

[8] Mihaïl Sebastian: *Considérations sur le roman moderne dans le quotidien*, «Cuvîntul», IIIe année, 1972, n° 901, 20 oct.

[9] Felix Aderca: *La décomposition d'une genre littéraire*, dans la revue «Universul literar».

[10] Mihaï Ralea: *Scrieri din trecut* (Ecrits d'autrefois), Bucarest, ESPLA, 1963, p. 91.

[11] Camil Petrescu: *La nouvelle structure et l'œuvre de Marcel Proust*, N.R.F., n° 11, 1935.

[12] A. Camus: *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, p. 43.

maine a été évoquée par les chercheurs roumains Marin Bucur et Anca Runcan dans les pages de la revue « Europe » à l'occasion de la commémoration du centenaire de Proust (*Proust et les lettres roumaines* de Marin Bucur et *Proust en Roumanie* d'Anca Runcan, « Europe », février-mars 1971, n° 502—503).

★

Admirateur de Proust, Camil Petrescu déclarait que l'histoire du roman n'allait retenir que deux noms: celui de Balzac et celui de Proust. L'affirmation nous semble, évidemment, exagérée, à l'heure actuelle.

En Roumanie aussi bien qu'en France le modèle proustien s'est avéré jusqu'à présent moins inspirateur que la souple formule balzacienne. L'influence de l'œuvre balzacienne a prouvé sa force, car à partir du XIXe siècle, un bon nombre d'auteurs roumains se sont inspirés de la *Comédie humaine*. Parmi les derniers, citons les écrivains Cezar Petrescu et George Călinescu qui ont souvent proclamé leur admiration pour le maître du réalisme français. Même certains « proustiens » comme Camil Petrescu et Hortensia Papadat-Bengescu reprennent quelques procédés balzaciens en insistant sur le statut social de leurs personnages. Toujours est-il que l'influence de Proust ne peut pas être niée. Si Hortensia Papadat-Bengescu présente dans l'ensemble l'histoire de ses héros en les intégrant dans la famille Halippa, à l'instar de Balzac, il n'en est pas moins vrai que l'écrivain s'arrête souvent en chemin, tout comme Proust, pour plonger dans de subtiles descriptions des états psychologiques. L'influence de Proust est de beaucoup plus marquée dans l'œuvre romanesque de son enthousiaste admirateur, Camil Petrescu. Sans nier le fait que les personnages du roman *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre) et *Patul lui Procust* (Le lit de Procuste) reflètent la réalité sociale et historique de notre pays, il faut avouer que l'attitude de l'écrivain envers ses personnages rappelle celle de Proust. Parti à la « recherche » de la vérité, ou, pour citer ses mots, « à la recherche de l'authenticité du personnage littéraire », Camil Petrescu devient un espion des gestes et des mots « révélateurs », étant passé maître dans l'art de découvrir les fausses motivations. Si ses héros parviennent à se leurrer, ils ne réussissent pas à tromper l'auteur devenu détective. Stimulé par Proust, Camil Petrescu représente dans la littérature roumaine le premier romancier qui, ayant renoncé au rôle traditionnel de l'écrivain démiurge, accepte le rôle du « chercheur », car ce n'est qu'en corroborant les différentes données offertes tant par le conscient que par le subconscient de ses personnages qu'il pourra mener à bonne fin son enquête. Sans nier le fait que d'autres écrivains — Anton Holban ou, d'une manière plus estompée, Mihaïl Sebastian, pendant l'entre-deux-guerres; Paul Georgescu et Radu Petrescu, de nos jours — sont profondément marqués par Proust qui a su isoler la sensation pure de la perception globale et confuse, nous pensons que l'influence de l'auteur du cycle *A la recherche du temps perdu* s'est exercée d'une manière féconde sur les écrivains roumains, surtout lorsque ceux-ci se sont efforcés de dépister les mécanismes psychologiques et les causes des mutations survenues sur le plan social.

Nous aimerions ajouter que Balzac et Proust, auteurs qui à première vue semblent tellement différents, ont été admirés simultanément, compte tenu de la convergence des coordonnées majeures de leurs œuvres.

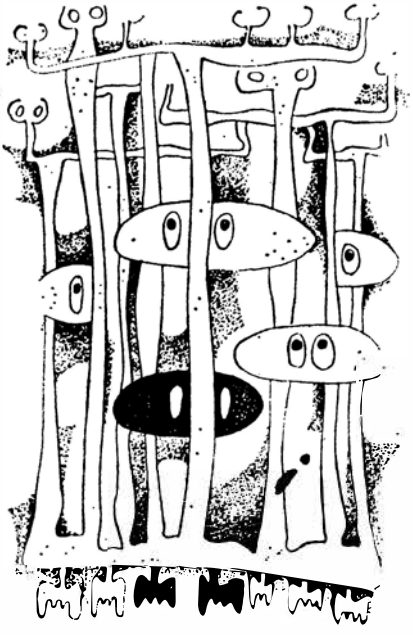
A l'appui de ce que nous venons affirmer, nous citerons les mots du critique et romancier G. Călinescu, prononcés au cours d'un « duel » littéraire avec l'écrivain Camil Petrescu: « Les romans de Balzac, tellement inégaux, sont tous solides et universels. Le

critique superficiel verra seulement le côté documentaire, l'observation de la société française bourgeoise pendant les premières décennies du XIXe siècle. Sans aucun doute cet aspect ne peut être nié, car toute création présente forcément un aspect documentaire... Ce qui est viable chez Proust est objectif et organique et par cela même classique, quoique l'auteur accumule ses matériaux avec lenteur » [13].

L'attitude de G. Călinescu envers les deux « classiques » du roman français se reflète dans le choix fait en 1974 par les Editions encyclopédiques qui dans leur collection « Multum in parvo » viennent de publier *Balzac* présenté et commenté par Angela Ion, et *Marcel Proust* présenté et commenté par Irina Eliade.

---

[13] G. Călinescu: *Camil Petrescu, teoretician al romanului* (Camil Petrescu, théoricien du roman), «Viaţa românească», XXXI, 1, 1939.



MIHAELA ŞTEFĂNESCU: A la recherche du temps perdu (I)

TABLEAUX ET «IMPRESSIONS DE VOYAGE»

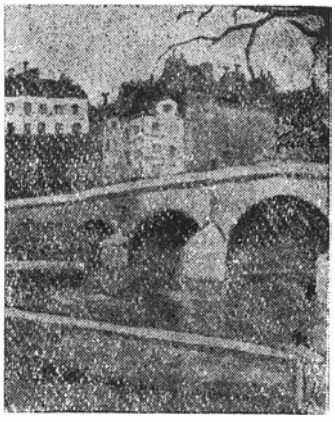
par DAN GRIGORESCU

Tout au long d'un processus permanent de sublimation d'un esprit spécifiquement national, l'art roumain moderne s'est défini en images qui témoignent d'une compréhension caractéristique des grands courants d'idées ayant traversé la culture universelle. L'espace spirituel dans lequel s'est constitué cet esprit incorpore d'antiques traditions venues d'un âge néolithique que les recherches entreprises ces deux dernières décennies en particulier permettent de considérer comme l'une des époques les plus fertiles et les plus brillantes de la civilisation européenne du temps jadis. A ces traditions se sont ajoutées plus tard, provenant surtout de la Rome impériale, diverses strates d'art qui, se mêlant à celles de la culture locale, ont consolidé les bases de l'élément latin dans les arts roumains. Les communications qu'entretenaient avec les zones de culture hellène la plupart des pays romans ont fait que l'art a acquis, dans nos parages, à ses sources mêmes, une vocation de l'équilibre et du rationnel visible à tous les moments significatifs de l'histoire de la culture roumaine. Sur ce sol, fertilisé ensuite par les liens avec l'art de Byzance (assimilé, lui aussi, d'une manière comparable à celle avec laquelle la prérenaissance des cités du Nord de l'Italie a compri les sens de la culture byzantine), sur ce sol donc s'est développé un art qui a toujours gardé de vivantes relations avec celui du reste de l'Europe.

Partiellement interrompues par les vicissitudes d'une histoire mouvementée — évidemment reflétée dans les faits de culture — ces relations sont devenues particulièrement importantes au début du XIXe siècle. C'est l'époque où l'art roumain précise ses contours en tant que composante spécifique de l'art européen: à la frontière entre le classicisme hérité parfois des Italiens, parfois des disciples de David et d'Ingres qui allaient régner pendant un temps appréciable sur la vie artistique de la France, naissait une vision qui n'allait jamais renoncer aux formes traditionnelles de la culture roumaine.

Le XIXe siècle, siècle des grands voyages romantiques, est pour la Roumanie aussi, une époque de redécouverte fébrile d'autres territoires de culture. En voyage d'études dans les grands centres d'Europe, les peintres roumains consignent leurs impressions, non pas avec la surprise naïve d'un voyageur devant des lieux inconnus, mais avec — dirait-on — la conscience de redécouvrir une culture jadis familière, incarnée en des formes qui avaient acquis un profil propre dans l'art roumain et dont ils retrouvaient les sources communes dans les œuvres d'art que ces voyages leur avaient permis de voir. C'est le sentiment que nous déchiffrons, par exemple, dans une copie du plafond du Val-de-Grâce, exécutée autour de 1840 par un jeune peintre qui faisait ses études en France: Barbu Iscovescu. Il nous paraît intéressant de constater que l'artiste roumain réinterprète les rythmes du coloris de l'original, propres aux passages nuancés du baroque français, en un style plus tranchant, avec une délimitation plus stricte des volumes, ainsi que le requérait la tradition de son pays. Au cours de ses déplacements à travers l'Europe, Iscovescu notait ses impressions sur son

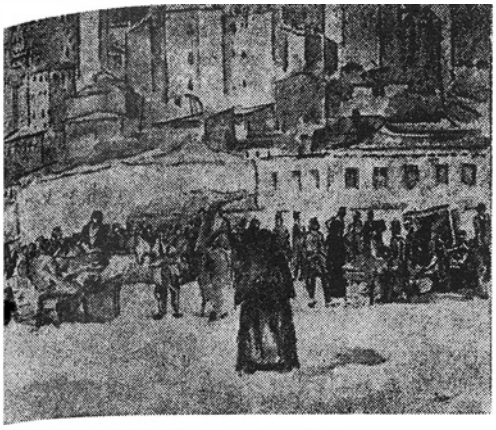
GHEORGHE TATTARESCU: Rome, vue du Janicule



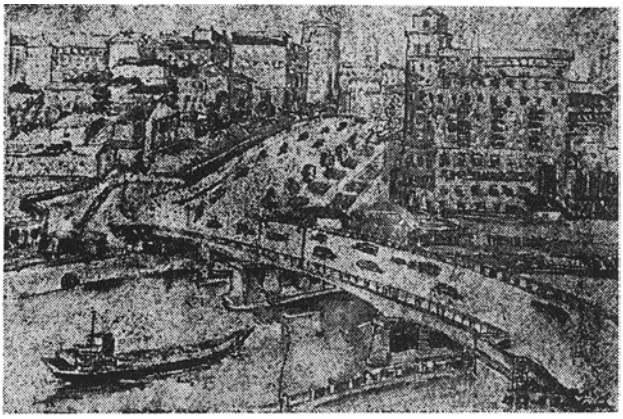
THEODOR PALLADY: La Seine

album de dessin: des paysages aux roches escarpées, aux châteaux romantiques, alternent avec d'autres, d'un réalisme lapidaire, représentant de misérables masures de faubourgs, dessinées avec une précision sous laquelle se révèle l'élève des vieux maîtres, des peintres d'icônes bucarestois. Un autre artiste de la même génération, celle des jeunes gens qui allaient participer avec un pathétique esprit de sacrifice à la révolution de 1848 en Roumanie, s'est dirigé, lui, vers un centre de l'art européen qui attirait, à l'époque du romantisme byronien, nombre de jeunes désireux de puiser aux sources de la culture moderne: l'Italie. C'est à Rome, à la fameuse Accademia di San Luca, qu'a étudié Gheorghe Tattarescu et tout au long d'une activité jamais démentie, son art est resté imprégné de l'esprit classique acquis à cette école. Cependant, l'on découvre dans les paysages urbains italiens que peint l'artiste, ceux de Rome en particulier, une certaine vibration, comme une aspiration, il est vrai non entièrement réalisée, à interpréter avec simplicité le mélange de végétation luxuriante et de rigueur architecturale qui s'offre à ses yeux. Plus ample, plus libre évidemment dans l'interprétation des paysages étrangers, et répondant à un tempérament plus inquiet, plus nettement romantique, s'avère l'œuvre de Carol Popp Szathmary, l'un des premiers aquarellistes marquants de l'histoire de l'art roumain. Ce n'est pas seulement la technique choisie (l'aquarelle imposante, sans doute, pour la spontanéité de la notation), mais son tempérament même qui poussait l'artiste à commenter avec plus de chaleur que ses prédécesseurs les lieux et les hommes rencontrés lors de ses pérégrinations. Sous l'empire de ce « Wanderlust » propre aux romantiques, Szathmary, comme tant d'autres de ses contemporains roumains, a parcouru les routes d'Autriche, de France, d'Allemagne et d'Italie; mais dans son désir de connaître des lieux nouveaux, il est arrivé jusque dans des contrées plus lointaines, en Turquie, et, semble-t-il, en Perse. Outre un certain exotisme, les images de Szathmary dénotent une chaleur humaine, une compréhension plus profonde que chez Tattarescu, des types et des lieux des pays traversés.

Celui qui cependant allait jeter les bases d'une vision plus claire de l'art roumain, interprété d'un point de vue propre à la réalité d'autres lieux, est un contemporain plus jeune des peintres dont nous venons de parler: il s'agit de Theodor Aman, né à Craïova. Faisant ses études à Paris, vers 1850, avec des professeurs fidèles à l'esthétique académique (comme c'était d'ailleurs le cas de nombreux jeunes artistes venus à cette époque-là se perfectionner en France), Aman y a plus d'une fois trouvé la force de passer outre aux ri-



IOSIF ISER: Marché à Istanbul



MARIA CHELSOÏ: Moscou

gueurs d'une leçon trop sévère. Certaines de ses compositions, de même que des scènes d'intérieur et des portraits trahissent l'influence de Courbet; et les paysages de Paris, ou bien quelques vues des environs où l'on aperçoit des maisons d'un blanc resplendissant, situées au bord d'un horizon qui associe le vert pur de l'herbe au bleu profond du ciel, possèdent une chaleur qui certainement ne vient pas de l'atmosphère des ateliers où Aman avait étudié, mais bel et bien d'une tradition voulant que la nature soit comprise comme un milieu propre à l'affirmation des sentiments les plus profonds de l'homme, ainsi qu'il l'avait appris dans son pays, où la littérature folklorique exalte ce sentiment tonique de la nature.

Cette inspiration a connu un moment d'intensité spirituelle avec l'arrivée, en France, de l'un des artistes qui ont donné à l'art roumain une résonance spécifique beaucoup plus profonde en même temps qu'ils l'ont plus explicitement intégré au mouvement de l'art européen moderne: Nicolae Grigorescu. En 1861, année où il vient étudier en France, très jeune encore — vingt-trois ans — il est d'ores et déjà possesseur d'une personnalité assez précisément définie. Grigorescu, qui dans l'atelier de Sébastien Cornu a pour condisciple Renoir, aborde la réalité du paysage français d'une toute autre manière que les peintres roumains qui l'ont précédé à Paris. Abandonnant l'académisme auquel son tempérament refuse de s'adapter, il rejoint le groupe de Fontainebleau. Au-delà de la leçon de Millet, duquel il apprend comment placer une figure dans le paysage, et de celle de Corot, le peintre des sites inondés de lumière, Grigorescu interprète le paysage avec l'assurance que donne sans doute à ce fils de paysan roumain la fréquentation de la nature. Les paysages aux champs qui s'étendent à n'en plus finir, aux forêts où l'ombre et la lumière vibrent avec douceur, aux ruelles bordées de vieilles maisons, sont intégrés dans un univers humain; ils sont presque toujours animés par la présence d'un personnage qui donne l'échelle des dimensions. Les portraits exécutés en France: paysannes bretonnes, bûcherons, vieilles femmes dans les petites rues des villages, marquent le passage décisif du clair-obscur des années 1863—1864 à la définition de la forme par la couleur, à la ligne qui cesse de délimiter les volumes pour sténographier les états d'âme, du modèle comme de l'artiste. Entre la tradition de la peinture roumaine de ce siècle-là et les suggestions données par l'école française du plein-air se produit une fusion qui, dans l'art de Grigorescu, représente un moment important de l'évolution de la peinture en Roumanie, car il s'agit d'une source qui, longtemps, a fertilisé l'art de la couleur dans ce pays.

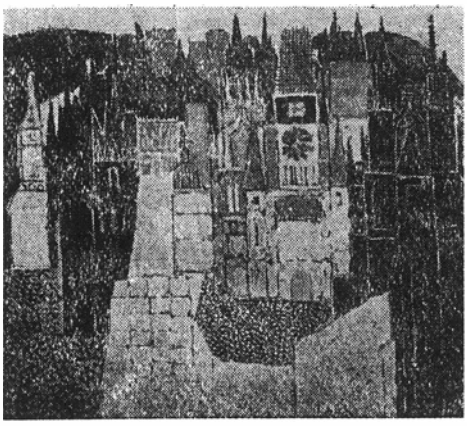
EUGEN POPA: Le pont de bois et de pierre (Chine)

VASILE CELMARE: Rue à Milan

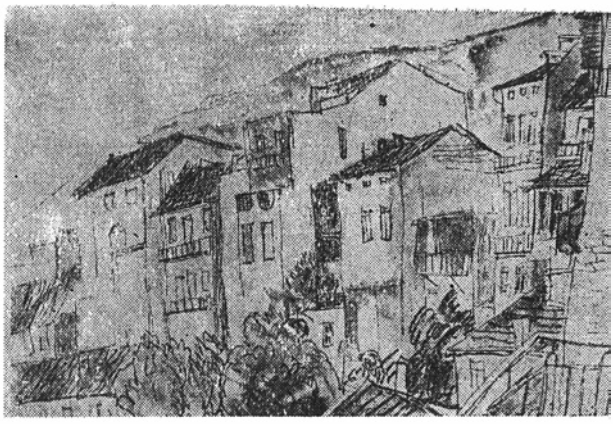
Quant à la personnalité de Ioan Andreescu, elle s'avère différente de celle de son contemporain plus âgé; on pourrait dire que par l'intermédiaire de Grigorescu (qui expose en 1872 à Bucarest, à la « Société des Amis des Beaux-Arts », une sélection de cent cinquante tableaux), il a découvert la France avant de l'avoir vue de ses propres yeux; c'est en 1879 qu'arrivé à Paris pour y étudier, Andreescu se dirige à son tour vers le paysage: avant d'avoir foulé le sol de la France, il avait d'ores et déjà adhéré aux principes de base de l'école de Barbizon. Cependant, comme le soulignent les études publiées au XXe siècle, sa vision était plus moderne que celle des disciples de cette école et les conquêtes de l'impressionnisme s'intégraient avec plus de courage dans son art. Il y a cependant chez lui une gravité dramatique, une ampleur et une concentration de l'image telles que l'on n'en trouverait guère de pareilles parmi les artistes français de l'époque.

A partir de là, les rapports des artistes roumains avec les grands centres d'art de l'Europe deviennent plus étroits. La plupart des artistes marquants de Roumanie vont parfaire leurs études dans les académies et les ateliers de l'Ouest du continent, principalement à Paris et à Munich. Le passage de quelques-uns d'entre eux dans ces villes n'est pas sans avoir eu des suites significatives. Theodor Pallady, par exemple — élève de Gustave Moreau (à l'atelier duquel il eut pour condisciples Rouault, Marquet, Matisse) et interprète des sites parisiens au moyen d'un langage lapidaire, en état de caractériser par la couleur les états d'esprit les plus divers — est l'artiste auquel Matisse doit sa compréhension des sens esthétiques de l'art folklorique roumain. C'est de la correspondance entre les deux artistes que sont nées les fameuses *Blouses roumaines* où les harmonies de couleur dépassent la simple condition décorative.

Au début de notre siècle, Gheorghe Petraşcu, artiste doué du pouvoir de suggérer la matérialité tellurique des objets, peint en Bretagne, là où, quelques dizaines d'années auparavant, Grigorescu avait installé son chevalet de campagne. Mais la vision de Petraşcu est plus limpide, car elle se fonde sur la révélation des formes architecturales, des volumes fermement inscrits dans le paysage. Il s'oppose tout aussi bien à la tradition romantique qu'au décoratif sirupeux, et ses paysages d'Espagne, par exemple, ont une espèce d'aridité rocheuse, une matérialité que la lumière, loin de dissoudre, fait au contraire ressortir davantage. A ce point de vue, les scènes vénitiennes expriment plus directement encore combien Petraşcu s'élevait contre les conventions. L'artiste repousse les tentations de l'interprétation tradi-



ION GHEORGHIU: Paysage de Prague



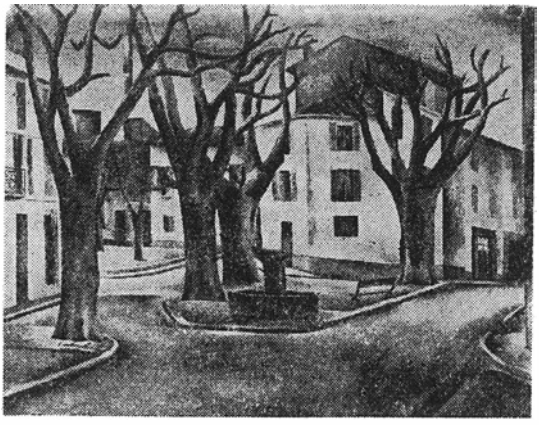
BRĂDUŢ COVALIU: Paysage de Bulgarie

tionnelle — en particulier celles de l'impressionnisme qui avait transformé le paysage urbain en un brillant prétexte d'interférence des vibrations lumineuses, variant sans cesse à la surface des eaux, sur la couleur des murailles, dans l'air limpide. Dans la vision de Petraşcu, Venise prend une noblesse dramatique: la fête de la lumière est faite de tonalités âpres, de masses chromatiques tumultueuses, de surprenantes juxtapositions de rouge sourd, de bleus, de gris et de bruns.

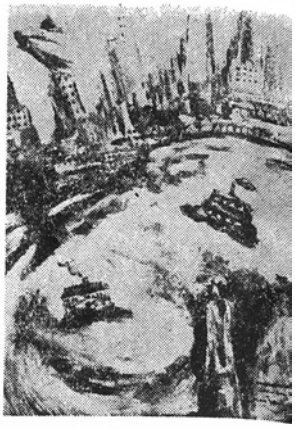
Les notes de voyage d'Iosif Iser à travers l'Espagne, la France, le Proche-Orient, sont à leur tour des distillations d'impressions dans lesquelles l'essentiel est extrait pour être incorporé dans une solide architecture des volumes, avec de larges rythmes spatiaux qui s'opposent à une certaine pulvérisation ostentatoire de la forme, cultivée par les post-impressionnistes.

Héritiers à des titres différents des suggestions de l'impressionnisme, plusieurs artistes de la génération d'Iser — tels Jean Al. Steriadi et Nicolae Dărăscu — ont noté, eux aussi, sur la toile leurs impressions devant les paysages étrangers: le Sud de la France, inondé de lumière, ou bien Venise, où Steriadi a peint non seulement le pittoresque des maisons et des canaux, mais aussi des silhouettes de dentellières, vues sous une lumière presque éteinte et projetées sur un toile de fond quasi opaque, alors que Dărăscu y découvre, lui, une lumière qui matérialise les formes, l'espace captant des rythmes de volumes et de couleurs. Des broderies aériennes, parcourues de soleil comme dans les paysages du Sud de la France peints par Lucian Grigorescu, des plans de couleurs qui se succèdent en d'amples réverbérations de lumière, comme dans les paysages de M. W. Arnold (comparés parfois à ceux de Dufy où les couleurs prennent une douloureuse intensité); une lumière qui corrode les contours comme dans les tableaux où Samuel Mützner nous offre des paysages de la Méditerranée, du Japon, d'Afrique du Nord, des États-Unis, de Grèce et d'Italie; une nature monumentale comme dans les paysages peints dans les pays arabes par Ştefan Popescu; une Grèce où la lumière semble troubler les lignes et les transformer en un mélange de couleurs dramatiques, comme chez Ion Ţuculescu; une Scandinavie dans laquelle Marius Bunescu aspire à découvrir les permanences matérielles du monde — tout ceci compose une vaste vision d'une nature interprétée par des personnalités différentes comme tempérament, adhérant à des mouvements esthétiques divers mais qu'unit un esprit commun: celui qui consiste à comprendre le paysage et les types humains d'autres pays, non pas en tant qu'éléments pittores-

MIHAELA ELEUTHERIADE: Kruja (Albanie)



LUCIAN GRIGORESCU: La Place de Cassis



MARGARETA STERIAN: Le Portail du Nouveau Monde

ques, exotiques, mais en tant que réalités riches en significations philosophiques. Significations qui sont le fruit d'une longue expérience de l'école roumaine d'art.

Ces dernières décennies, les artistes roumains ont eu l'occasion de connaître plus amplement d'autres pays. De nombreuses expositions d'artistes étrangers, ouvertes en Roumanie, de fréquents voyages hors de nos frontières ont permis la création d'une vision roumaine dans l'art de ce siècle, résultant d'un permanent recours aux sources traditionnelles de la peinture nationale et d'une comparaison lucide avec les œuvres les plus remarquables de l'art moderne universel. Un peintre à la personnalité fermement délimitée, profondément méditative, comme l'est Corneliu Baba, découvre dans l'Espagne ensoleillée et à Venise, le prétexte à des réflexions pleines de gravité sur le dialogue lumière-couleur ; d'une structure énergique, ses tableaux mettent en relief les fondements matériels de ce monde, tout comme les âpres roches du Sud de la France sont rendues par Henri Catargi dans une architecture rationnelle, cohérente, d'une noble sévérité. Eugen Popa a interprété, quant à lui, le paysage de la Chine, en une sorte de calligraphie lapidaire, en ne notant que l'essentiel et Brăduț Covaliu s'est employé à rendre l'ampleur des plans qu'il décrit à l'aide d'une chromatique restreinte ; ses impressions de voyage en Bulgarie, en Pologne ou en Italie, tout en ayant chacune leur propre caractère, sont unies dans le commentaire d'un artiste doué d'un sens remarquable de la discipline. Chez Vasile Celmare aussi, le pittoresque conventionnel est repoussé dans ses paysages italiens ; d'un calme trompeur sous la surface de la couleur unitaire, on sent frémir la lumière inquiète. Gracieux et énergiques à la fois, les paysages russes, français et chinois de Mihaëla Eleutheriade ; énergiques aussi et d'une grande distinction de couleurs, ceux que Virgil Almășanu a peints dans le nord de l'Afrique viennent compléter les données d'une possible anthologie de peinture qui aurait pour titre : *Le paysage du monde vu par des artistes roumains.*

En des styles variés, les sites de tous les coins du monde où se sont rendus les peintres et les graphistes roumains, de l'Extrême-Orient et des pays d'Asie Centrale jusqu'en Afrique et au Caucase, d'Amérique jusque dans tous les pays d'Europe, acquièrent un accent propre, résultant de la distillation des traditions artistiques du pays de Roumanie.

LA THÉÂTRE DU MONDE SUR LES SCÈNES ROUMAINES

par SIMION ALTERESCU

Développé relativement tard, au début du XIXe siècle, en tant que moyen d'affirmation de la conscience nationale, le théâtre roumain moderne fit rapidement siennes les conquêtes du théâtre des pays aux traditions plus anciennes à cet égard. Les traductions et les adaptations de la dramaturgie européenne constituèrent un chapitre hautement important dans le développement du théâtre roumain. Le contact avec les chefs-d'œuvre de la littérature universelle, assurant au théâtre national l'élargissement incontestable de son horizon, représenta, lui aussi, un stimulant pour l'affirmation de la dramaturgie roumaine pour la culture de la langue nationale et l'édification de la conscience artistique de nos dramaturges et de nos acteurs. Au cours d'une première période, de nombreuses œuvres du théâtre universel (notamment de Métastase, Voltaire, Alfieri) nous parvinrent par le truchement des traductions du grec, mais, bientôt, des érudits tels que Ion Eliade Rădulescu, Ion Ghica, C. Negruzzi, C. Aristia se mirent à traduire fréquemment des comédies de Molière, Goldoni, Lesage, ainsi que des drames de Schiller et des tragédies shakespeariennes. Une activité exemplaire, sous ce rapport, fut déployée par la *Société Philharmonique* dont les promoteurs stimulèrent — tout comme le firent, ultérieurement, ceux de la revue *la Dacie littéraire* — le développement de la littérature dramatique roumaine.

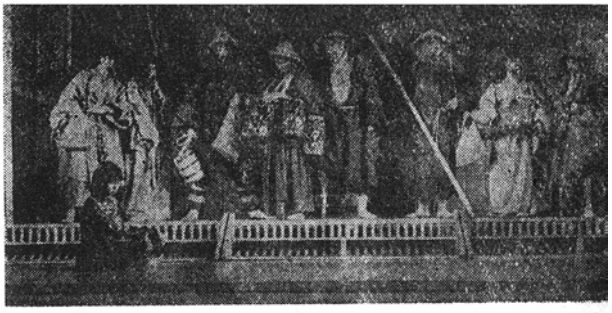
La période de dilettantisme — de la fin du XVIIIe s. et du début du XIXe — une fois dépassée, l'art roumain du théâtre en traversa une autre, de grand progrès, surtout dans la cinquième décennie du XIXe siècle, soit celle de la révolution de 1848. Impliqué, par ses mentors, dans l'essor révolutionnaire quarante-huitard, le théâtre se vit pourvu d'une idéologie esthétique rattachée aux idéaux sociaux et nationaux de l'époque. En même temps, comme un effet du contact avec les troupes itinérantes venues de l'Occident, principalement des troupes françaises, des idées créatrices touchant l'art s'imposèrent dans les rangs des animateurs et des acteurs roumains. La formation des jeunes acteurs roumains s'inspira aussi bien des principes de *l'Art poétique* de Boileau que de la critique de La Harpe, de la doctrine voltairienne des Lumières et du programme, révolutionnaire pour ces temps-là, du romantique Victor Hugo concernant le drame et l'art de l'interprétation. Ainsi, la formation scénique des élèves de la Philharmonie s'effectua, comme en font foi les documents de l'époque, dans l'esprit de la conception de Voltaire et de Lessing touchant la tragédie, des principes esthétiques semi-réalistes de Diderot, des manuels sur l'art de l'acteur élaborés par J. J. Engel ou A. Morocchesi, enfin, dans l'esprit de l'exemple, voire parfois en la présence de grandes personnalités artistiques comme Talma, Garrick, Iffland. Il y a donc eu, dès les débuts du théâtre professionnel, une préoccupation multilatérale en ce qui concerne l'instruction de l'artiste dramatique à la lumière de la vérité et du naturel, objectif demeuré constant tout au long de l'histoire du théâtre roumain.

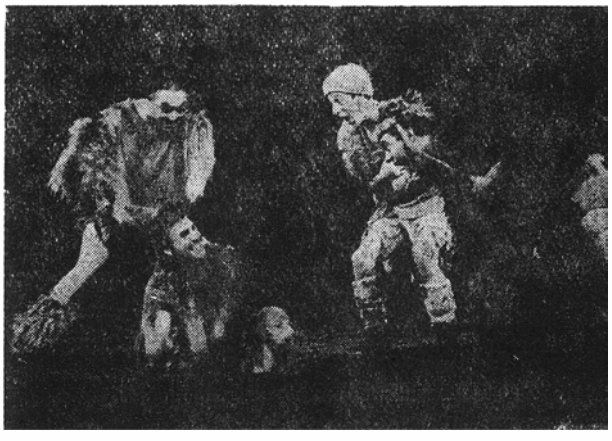
La présence des ensembles étrangers, réduits pendant les premières décennies du XIXe s., à des troupes françaises de vaudeville et mélodrame et à des compagnies, maintes fois médiocres, d'opéra italien et allemand, fut toutefois moins profitable à l'art des acteurs roumains. Ces troupes constituèrent cependant des modèles d'organisation technique du théâtre et tout particulièrement des fonctions de la mise en scène. Ainsi s'explique le fait que des animateurs, des metteurs en scène et des acteurs, ayant fait partie de ces troupes, tels que les frères Joseph et Baptiste Fourreau, les familles Hette et Valéry, Victor Boireau Delmary, Al. Gatineau, ainsi que des musiciens comme Al. Flechtenmacher, Johann et Eduard Wachmann, Louis Wiest, etc., aient passé le restant de leur vie en Roumanie. Mais ce n'est que dans la période d'après 1848 que la vie théâtrale des Pays Roumains connut les visites de troupes et d'acteurs d'élite. Ainsi, la tournée de la troupe de Raphaël Félix (frère de la grande Rachel) dont le répertoire s'étendait de la tragédie classique française et du drame caractéristique du *Sturm und Drang* aux œuvres de Paolo Giacometti, occasionna l'apparition sur les scènes roumaines d'acteurs et d'actrices renommés tels que P. A. Ravel, Adelaïda Ristori, Giacinta Pezzana. Vers la fin du siècle passé, Ernesto Rossi, Tomasso Salvini, Eleonora Duse jouent Shakespeare et Sudermann, Alexandre Dumas fils et D'Annunzio. Sarah Bernhardt visita Jassy et Bucarest à trois reprises ; Coquelin aîné apporta avec lui Molière et Banville, Mounet-Sully la tragédie grecque et *Hamlet*, et, en 1894, la troupe d'Antoine du *Théâtre Libre* précéda la *Comédie Française* qui vint avec Coquelin cadet et Suzanne Reichenberg. La fin du siècle enregistra les tournées du Théâtre Impérial de Vienne *(Burgtheater)*, et celle des acteurs Adalbert Matkovsky et Agnes Sorma qui interprétèrent sur les scènes roumaines des œuvres de Lessing, Schiller et Goethe. La liste des grands comédiens s'allongea après 1900, avec Le Bargy, Sylvain, de Peraudy, Sacha Guitry, Suzanne Després, Ermete Zacconi, Ermete Novelli, et, de pair avec eux, pénétrèrent sur la scène des auteurs tels que Ibsen, Tchekhov, Gogol, Tolstoï, Gorki.

Les pièces et le jeu de ces générations eurent des répercussions favorables sur l'art scénique, ainsi que sur le répertoire et l'art du spectacle dans notre théâtre. La période d'après 1848 fut une période d'accumulation. On traduisait beaucoup et les animateurs du théâtre d'alors, Mateï Millo, Mihaï Pascaly, Costache Caragiale, N. Luchian, Teodor Teodorini — formés surtout au contact du théâtre français — comptèrent parmi les initiateurs de la traduction et de la représentation du répertoire classique et (pour la dite époque, bien entendu) moderne. Millo, interprète hors pair des comédies de Vasile Alecsandri, fondateur du théâtre autochtone, représenta pour la première fois *Shylock* (1851) et Pascaly, interprète par excellence du théâtre romantique, joua pour la première fois *Hamlet* à Bucarest en 1860. C'est encore en ce temps-là que Molière fut traduit et fréquemment joué : *les Femmes savantes* (dès 1847), puis *le Bourgeois gentilhomme*, *Don Juan*, *l'Avare*, *le Médecin malgré lui*, *George Dandin*, *le Mariage forcé*, *les Fourberies de Scapin*. Le répertoire romantique y fut, à son tour, représenté par Schiller *(les Brigands*, 1853, *Cabale et amour*, 1855), Goethe *(Faust*, 1854) et surtout Victor Hugo *(Lucrèce Borgia*, en 1851, *Marie Tudor*, *le Roi s'amuse*, *Ruy Blas*, *Hernani)*. Le mélodrame (Georges de Pixérécourt, Victor Ducange, Félix Pyat, Dumanoir, D'Ennery) et le vaudeville (E. Scribe, E. Labiche, A. Bayard, Ed. Legouvé) constituèrent, eux aussi, des composants fondamentaux du répertoire de la période 1850—1877 lequel fit, peu à peu, également place à la comédie de mœurs. Par ailleurs, une semblable littérature dramatique ne laissa pas d'influer favorablement sur l'évolution de la dramaturgie locale, en stimulant le drame historique et la comédie satirique nationale — soit la littérature *d'acte* et la littérature *de châtiment*, comme les appelait l'historien Nicolae Iorga —, mais aussi de façon négative, vu le fait que le mélodrame et le vaudeville engendrèrent de critiquables adaptations et localisations.

En ce qui concerne la structure scénique et l'art du spectacle, le théâtre roumain de la seconde moitié du XIXe siècle fut, à l'instar de celui du reste de l'Europe, un théâtre d'inspiration italienne. Aussi toutes les tentatives de réforme étaient-elles déterminées par

la préoccupation des acteurs — et maintes fois aussi des metteurs en scène — d'accentuer l'expressivité du spectacle. Un facteur déterminant du progrès de l'art scénique fut, dans ce domaine également, le contact direct avec le théâtre français, où l'harmonie du classicisme s'alliait à l'esprit exaltant du romantisme et à l'inclination à une vision critique, lucide. La plupart des acteurs partaient pour Paris, fascinés par l'imposant prestige de la Comédie Française et, au premier chef, par la personnalité de Frédérick Lemaître, considéré comme « l'idéal de l'art moderne». C'est de lui que Pascaly aura appris les poses statuaires, l'éloquence, le rayonnement intérieur, les gestes sublimes. C'est encore de lui ou d'A. P. Ravel que Mateï Millo aura appris l'art du travesti, la mobilité mimique, la diversité des physionomies empruntées. Mais Millo adopta, en tant qu'expression de son propre idéal artistique, tout spécialement Edmond Got, qui s'efforçait d'éliminer, de la scène de la Comédie Française même, l'interprétation maniériste des classiques, la virtuosité académique. Un autre modèle fut offert, presque simultanément, par l'art des acteurs italiens et notamment d'Adelaïda Ristori et d'Ermete Novelli lesquels représentèrent, aux yeux de Grigore Manolescu ou de C. I. Nottara, des incarnations exemplaires de l'interprétation étayée sur la prestance physique, la plasticité corporelle, la sobriété vocale — attributs du soi-disant caractère nobiliaire de l'art théâtral. Oscillant un temps entre le ton grave, quasi emphatique, de type classique, et l'exaltation poétique, de type romantique, les acteurs roumains s'affranchirent cependant, bien vite, de la tutelle des acteurs précités, abordant, surtout depuis Mateï Millo, un style d'interprétation orienté vers le naturel—style répondant d'ailleurs à l'esprit essentiellement réaliste de l'école nationale de comédie. En général, le mouvement artistique du dernier quart du siècle passé se caractérisa par une tendance accentuée à





Scène de *la Bonne Ame de Sé-Tchouan* de Bertolt Brecht. Théâtre de la Jeunesse, Piatra Neamț

George Vraca et Lia Șahighian dans *Richard III* de William Shakespeare. Théâtre Nottara Bucarest

(de dr. à g.) Marin Moraru et Gheorghe Dinică dans *le Neveu de Rameau* de Diderot. Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », Bucarest

Scène de *Troïlus et Cressida* de William Shakespeare. Théâtre de Comédie, Bucarest

l'exigence envers soi-même et à l'originalité : critiques dramatiques, metteurs en scène, directeurs de théâtre et acteurs mirent tout en œuvre pour que le théâtre soit à la hauteur des nouvelles visions artistiques, pour harmoniser l'art scénique, le mouvement général des idées et la sensibilité contemporaine, et pour promouvoir, en même temps que la dramaturgie universelle, le répertoire national. Ce dernier obligea d'ailleurs les acteurs protagonistes (Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu, Aristide Demetriad, Aglaé Pruteanu, Agatha Bârsescu) à abandonner le style de l'école romantique et, en un laps de temps relativement bref, à créer une véritable école roumaine d'interprétation.

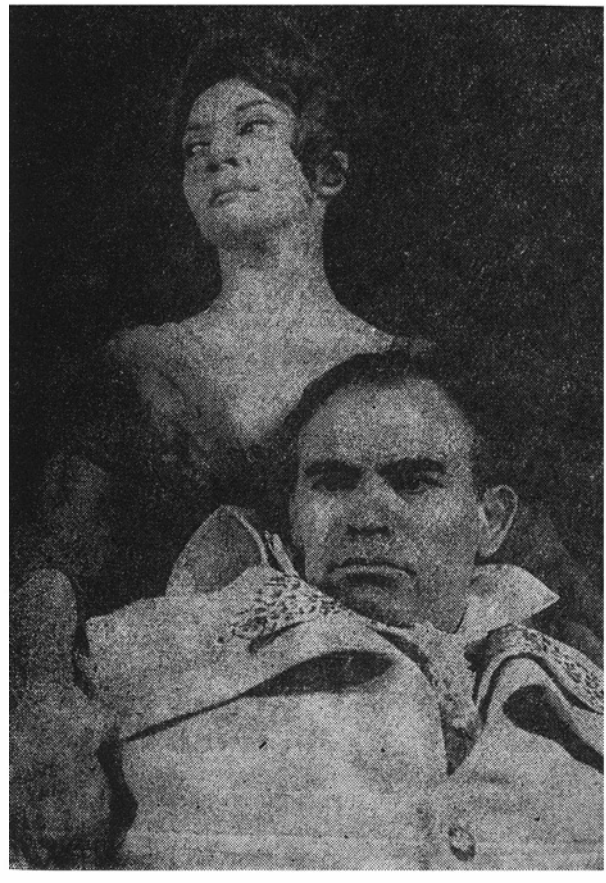
La mise en scène, dans l'acception que lui conféra le théâtre européen, fut un autre élément de stimulation de notre théâtre à la fin du siècle passé et au début du XXe. On peut considérer que le rôle principal dans le renouveau du théâtre roumain, dans son intégration au circuit du théâtre universel moderne, revint à Al. Davila. La création de la compagnie Davila au début de ce siècle doit être associée à l'apparition des théâtres et des scènes libres de Paris, Berlin, Moscou, du Théâtre libre d'Antoine et de la Scène libre d'Otto Brahm, qui furent pour les metteurs en scène roumains non seulement des modèles de troupes de théâtre mais aussi des sources d'inspiration en ce qui concerne la pratique théâtrale. Al. Davila fut pour le théâtre roumain le premier metteur en scène « directeur de conscience ». Sa conception artistique témoigne de l'option pour une littérature dramatique fécondée par l'esprit du réalisme et du naturalisme régnant sur la littérature du temps. De pair avec Antoine, avec Stanislavski, Otto Brahm, Max Reinhardt, Henri Irving, en qui il voyait « les plus parfaits de nos contemporains », Davila conféra à l'acteur roumain son indépendance créatrice, le déterminant à scruter le monde environnant avec un esprit d'observation critique. La manière interprétative insufflée par Davila définit la génération des acteurs Tony Bulandra, Lucia Sturdza, Maria Giurgea, Marioara Voïculescu, Ion Manolescu, Gheorghe Storin, Alice Cocea, etc.

L' « européanisation », l'intégration au « siècle », l'établissement des rapports entre la tradition et le modernisme, entre l'originalité et les diverses influences ne représentèrent pas uniquement des problèmes d'orientation esthétique. Termes structuraux, permanents, de la pensée roumaine de la période de l'entre-deux-guerres, ils constituèrent autant de facteurs dans un débat qui, conduisant à des oppositions parfois violentes et engageant « la conscience historique de notre culture toute entière » *(Histoire du théâtre en Roumanie*, t.III, 1973), gagna le terrain vivant de la scène et des « coulisses », entraînant metteurs en scène et acteurs. Au sein des troupes conduites par Victor Ion Popa, Aurel Ion Maïcan, G. M. Zamfirescu, Ion Sava, tout comme à l'Ecole de Copeau du Vieux Colombier, au Séminaire de Gordon Craig, à l'Atelier de Dullin, dans la Compagnie de Bragaglia ou au Studio de Meyerhold, avaient lieu de passionnantes disputes à cet égard, accompagnées par endroits — surtout chez un metteur en scène comme Ion Sava, — de répliques locales données aux expérimentations modernes effectuées ailleurs. Mais, en fait, le théâtre roumain fut trop peu influencé par les tendances — elles-mêmes divergentes, contradictoires — de l'avant-garde (de l'expressionnisme et du biomécanisme au constructivisme et au surréalisme). Les expérimentations des groupements d'avant-garde, auxquelles des artistes et des écrivains d'origine roumaine (Tristan Tzara, Ilarie Voronca, B. Fundoïanu, Armand Pascal) apportèrent, personnellement, une contribution marquante, eurent plutôt un rôle d' « excitant » anticonformiste, à savoir celui d'éveiller les vocations. La substance de l'art scénique roumain, rebelle — par nature — aux extravagances stériles, ne fut pas affectée par les dislocations modernistes de l'équation texte-mise en scène-acteurs. L'esprit d'équilibre qui domina la mise en scène roumaine pendant l'entre-deux-guerres fut plus près de celui des théâtres du « cartel » Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff, ou Copeau, Stanislavski, que de celui du théâtre d'avant-garde proprement dit. Evitant ou repoussant ouvertement la dépersonnalisation de l'*Überspieler* de Gordon Craig, les stylisations expressionnistes de Karl Heinz Martin, le comportement

biomécanique recommandé à l'acteur par Meyerhold ou encore la technique acrobatique que Taïrov exigeait de l'acteur, les metteurs en scène roumains de l'époque acceptèrent la soi-disant théâtralisation du théâtre dans la mesure où cette exigence impliquait soit l'économie sévère des moyens scéniques, ainsi que le voulait Copeau (« pour l'œuvre nouvelle un tréteau nu »), soit une transfiguration poétique du spectacle, soit purement et simplement l'accroissement du potentiel expressif du jeu dramatique. L'Ecole de Copeau suscita d'ailleurs un puissant écho, les hommes de théâtre les plus représentatifs ayant alors constitué une association des amis du théâtre du Vieux Colombier. Le théâtre soviétique également — tant par ses formes que par ses idées révolutionnaires — fournit une occasion de réflexions intéressantes à maints historiens, critiques ou esthéticiens du théâtre roumain. Au nombre de ceux-ci il convient de citer Camil Petrescu qui, dans son volume *La modalité esthétique du théâtre*, analyse largement l'expérience scénique soviétique, recommandant la valorisation lucide de ses significations. Dans cette même orientation s'inscrit l'activité de popularisation du théâtre soviétique, entreprise par des personnalités comme le metteur en scène Soare Z. Soare ou l'actrice Maria Filotti, au retour du voyage qu'ils avaient fait en 1934 en U.R.S.S., pour connaître sur place les résultats de cette expérience féconde.

Ainsi donc, caractéristiques du développement du théâtre roumain furent, pendant cette période, sa disponibilité à l'endroit des courants théâtraux contemporains, voire sa mise en accord avec les modalités expressives promues par ceux-ci, dans un esprit critique, compte tenu des exigences spécifiques et des fécondes traditions de la scène nationale.

Ce processus se poursuivit au fil des dernières décennies, revêtant de nouveaux aspects. L'essor du théâtre pendant la période qui succéda à l'année 1944 coïncida



Scène du *Roi Leor* de William Shakespeare. Théâtre National, Bucarest

Scène des *Trois Sœurs* de A.P.Tchekhov (de g. à dr.: Elvira Godeanu, Aura Buzescu, Marcela Rusu). Théâtre National, Bucarest

Georg Büchner: *la Mort de Danton*. Liviu Ciulei et Ileana Predescu sur les planches du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », Bucarest

avec l'élan révolutionnaire. Le courant d'idées dominant détermina, dans le domaine de l'art théâtral, une nouvelle orientation. Sous ce rapport, l'adoption du système Stanislavski acquit le sens d'une option en faveur d'une méthode de création régénératrice du réalisme scénique. Le système Stanislavski généralisa dans notre théâtre la notion de l'étude analytique du texte, poussa les acteurs à une connaissance plus complète du personnage interprété, créa les conditions requises pour une compréhension plus approfondie et plus nuancée des rôles. Plus d'une fois cependant le système conduisit, au cours de son application, à éloigner de l'acteur de ce qui constitue la « théâtralité » du théâtre, de son caractère de convention artistique. La transformation du système en fétiche fut évitée par la nouvelle génération de metteurs en scène lesquels, usant d'une grande variété de modes et de styles d'interprétation, firent en sorte que le théâtre roumain retrouve, à la fin de la sixième décennie de notre siècle et au début de la septième, la voie d'un réalisme riche de substance, de significations, et qui ne consiste pas à reproduire purement et simplement la réalité ; ces metteurs en scène firent donc en sorte que le théâtre roumain — pour reprendre les termes de Camil Petrescu — « échappe aux rudes journées qu'avait vécues le réalisme auquel s'était cramponné ce parent pauvre, compromettant, qu'est la théorie de l'imitation, de la copie fidèle. Le nouveau réalisme s'imposait par les impératifs de son essence, par ce qu'il comporte de plus profond.» (Camil Petrescu, *Reflet objectiviste et imitation*, dans *Teatrul* (le Théâtre) n ° 4, 1956). Le nouveau langage scénique donna naissance à des mises en scène remarquables, principalement d'œuvres classiques universelles, le disputant — ainsi que le reconnaissent les témoins étrangers — aux meilleurs spectacles montés sur les scènes d'autres parties du monde.

A cette occasion, il s'avéra une fois de plus que Shakespeare est le grand inspirateur des réformes théâtrales. Les spectacles roumains réalisés par David Esrig *(Troïlus et Cressida)*, Radu Penciulescu *(le Roi Lear)*, Dinu Cernescu *(Mesure pour mesure* et *Hamlet)* sont autant de témoignages des succès de nos metteurs en scène dans la « lecture » nouvelle du drame shakespearien, lecture fondée sur la mise en valeur de la substance dramatique, sur une « contemporanéisation » des types sociaux et psychologiques respectifs et une concentration des moyens scéniques propres à faire sentir dans la salle l'impact, la force vivante du texte classique. C'est ce qui a eu lieu aussi lors de la représentation de Racine *(Britannicus)*, dans la mise en scène d'Aurel Manea, de Diderot *(le Neveu de Rameau)* dans la mise en scène d'Esrig, de Büchner *(la Mort de Danton)*, dans celle de Ciulei, de Tchekhov *(la Cerisaie)* dans la mise en scène de Lucian Pintilie. Par ailleurs, les spectacles *la 1ère Brigade de cavalerie* de V. Vichnevski, *le Train blindé* de Vsévolod Ivanov, *la Rupture* de B. Lavréniov, *la Tragédie optimiste* de V. Vichnevski, etc. ont mis à nu le penchant des metteurs en scène pour la caractérisation « documentaire », concrètement historique, du héros révolutionnaire, de même que pour les formes amples, dynamiques, de présentation des événements qui constituent un tournant historique.

Le répertoire universel contemporain a, lui aussi, donné au théâtre roumain l'occasion d'aborder les modalités artistiques actuelles les plus variées. En tant qu'interprètes du théâtre de Gorki, Brecht, Mrozek, Dürrenmatt et Frisch, d'Arthur Miller, Camus ou Genêt, de H. Pinter ou R. Hochhuth, les acteurs roumains ont fait preuve d'une grande capacité d'adaptation aux nouvelles modalités dramatiques, ainsi que de souplesse dans le choix et l'adéquation des moyens d'interprétation, en fonction de la structure de l'œuvre et de la vision artistique sollicitée. En dépit des opinions selon lesquelles la structure du drame brechtien serait en contradiction avec les traditions scéniques autochtones, les metteurs en scène L. Giurchescu (auquel nous devons les spectacles *Mère Courage, Homme pour Homme, le Cercle de craie caucasien)*, L. Ciulei (réalisateur de *l'Opéra de quat'sous)* et Horia Popescu (qui a monté *la Résistible ascension d'Arturo Ui)* ont, avec force subtilité, abordé la dichotomie brechtienne entre l'acteur et le personnage, imprimant aux acteurs cette attitude critique, de détachement propre à l'autocontrôle préconisée jadis par

Diderot et que Brecht a réactualisée. Pour les interprètes de Caragiale ou des comédies de Teodor Mazilu il n'a pas été difficile de découvrir le meilleur moyen de démontrer que la parole n'est que l'un des éléments de choc du théâtre, comme c'est le cas des pièces du grand classique roumain (I.L. Caragiale) aussi bien que des textes de son émule de nos jours. Répétons-le : pour nos gens de théâtre les conceptions de Stanislavski et Tovstonogov, de Brecht, Brook, Planchon ou Grotowski ont constitué tout autant de suggestions, utiles au vieux souhait de « rethéâtralisation » du théâtre, mais aucune d'elles n'a été adoptée en tant qu'ultime et unique vérité. Comme Peter Brook le recommande, d'ailleurs, à ses collègues du monde entier, « nous n'avons fait qu'analyser leurs conceptions et les confronter ensuite avec la vie, à partir de la position particulière dans laquelle nous nous trouvons ».

Willy Ronea et Octavian Cotescu dans *Biedermann et les incendiaires* de Max Frisch. Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », Bucarest

LA MUSIQUE ET LA CIRCULATION DES THÈMES

par GHEORGHE ANGHELESCU

Véritables ferments, les suggestions musicales ont fourni à la littérature des sujets ou de simples points de départ qui par-delà un côté d'originalité parfois imprévu, ont accusé le relief de la méditation philosophique des écrivains. Significatives, des œuvres comme la *Sonate à Kreutzer* de Tolstoï, *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *A la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *Contrepoint* d'Aldous Huxley, *Tristan*, la dernière partie des *Buddenbrook*, *Docteur Faustus* et *La Montagne Magique* de Thomas Mann. A son tour, le prétexte littéraire a suscité d'impérissables pages musicales, parfois dans le répertoire symphonique, plus souvent dans celui du théâtre lyrique. Parmi les innombrables exemples que l'on pourrait citer, nous avons cherché à détacher quelques œuvres représentatives qui transposent sur le plan des sonorités certains thèmes littéraires d'une circulation universelle. Dans la musique roumaine, lesœuvres qui nous semblent se détacher sont *Œdipe*, la tragédie lyrique de Georges Enesco, l'opéra *Hamlet* de Pascal Bentoïu, déjà présenté dans la Revue Roumaine [1], l'opéra en un acte *Mariana Pineda*, d'après la tragédie de Federico Garcia Lorca, de Doru Popovici. Une distance impressionnante, due à plusieurs facteurs dont le temps est finalement le moins important, sépare l'*Œdipe* d'Enesco de ce dernier ouvrage. Ce n'est donc pas le fait que le premier ait été achevé en 1934 et le second en 1966 qui détermine les différences de langage et de conception dans l'utilisation du matériau poétique, mais cette capacité, propre aux créateurs, de se défaire des clichés usés des précédentes « traductions » sonores afin de rebâtir méticuleusement un nouvel édifice, traversé, comme par une impulsion électrique, par la conscience de communiquer avec le monde contemporain.

Après avoir tenté d'écrire plusieurs opéras qui trahissent l'influence de ses maîtres — Jules Massenet, Gabriel Fauré — ou d'autres compositeurs qu'il admirait — R. Wagner, Camille Saint-Saëns — ,opéras inspirés par des mythes antiques, orientaux, bibliques ou par le folklore national, mais restés malheureusement à l'état d'ébauche, Georges Enesco éprouva soudain la rencontre avec le thème d'Œdipe comme une révélation. L'émotion fiévreuse qui le faisait suivre, de son fauteuil de théâtre, Mounet-Sully dans le rôle du malheureux descendant des Labdacides l'accompagna toute sa vie et le décida à composer une tragédie lyrique afin d'immortaliser le grand cri de désespoir de ce héros que le destin change en un symbole d'horreur. S'engageant ainsi sur une voie longue et sinueuse qui portera fruit au bout de vingt-cinq ans d'investigations ardentes, le compositeur savait qu'il allait devoir éviter les écueils qui avaient fait sombrer, avant lui, d'autres œuvres sur le même sujet. Jusqu'au dix-neuvième siècle, seule demeurait vivante la musique écrite par Mendelssohn-

[1] V. R.R. 4/71

Bartholdy pour un spectacle dramatique intitulé *Œdipe à Colone*. Le vingtième siècle a vu naître l'opéra *Re Edipo*, de Leoncavallo (1920) et l'*Œdipus Rex* (1927) de Stravinsky. S'engager sur cette piste signifiait non seulement affronter une redoutable concurrence, mais assumer un risque important. Cependant le compositeur eut la chance de trouver en Edmond Fleg, auteur dramatique lui-même, un librettiste qui comprit qu'il fallait recréer le matériau littéraire, tant pour respecter les particularités du discours musical que pour redessiner l'équation homme-destin. Les deux tragédies *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*, qui composent le célèbre diptyque de Sophocle, furent unifiées par Enesco sous la forme d'une sorte d'« enquête » judiciaire, afin de mieux impliquer le spectateur dans ce terrible débat existentiel. Sa musique ressemble à un continuum fluide, d'une puissante tension dramatique, dans le cours duquel l'auteur évita le récitatif aussi bien que toute autre forme rigide et auquel il donna la transparence de l'architecture classique. A partir d'un prologue d'une grande sérénité, on en vient peu à peu à un rapide duel de répliques, puis le conflit s'engage, rapide et nerveux.

Œdipe reprend et continue, sur le plan spirituel, le célèbre message transmis par le chœur d'Antigone: « Il y a bien des merveilles en ce monde, mais l'homme est la plus grande de toutes ». Renonçant à l'idée de clore son opéra par une scène de lyrisme, dont le centre aurait été la courageuse fille d'Œdipe, Enesco a préféré affronter un héros déchiré par le remords de ses actions involontaires, un caractère puissamment expressif, un être qui ne cesse pas, bien que repoussé par ses semblables, de s'adresser à eux et d'implorer leur compréhension. L'Epilogue est un acte de justice enfin rendue et méritée. En déclarant: « Ma volonté n'a jamais été associée à mes crimes ! J'ai vaincu le destin ! J'ai triomphé du sort ! » Œdipe représente le triomphe de la dignité humaine. Le compositeur insiste sur ce message qui résume la victoire du bien sur les forces obscures du mal et affirme l'idée que les faits qui échappent au contrôle de la conscience ne peuvent être retenus comme des accusations, et que le « coupable » peut être racheté. A la catharsis antique se substitue l'idée que l'homme ne se purifie pas nécessairement par la souffrance, mais par sa soif de justice dont la victoire finale crée une atmosphère intensément sereine. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Enesco, d'accord avec son librettiste, décida de ne pas s'en tenir à l'*Œdipe Roi*, mais de fondre les deux tragédies en un nouvel archétype constitué, un peu comme les trois parties de la *Divine Comédie (Enfer, Purgatoire* et *Paradis)* par la trinité conflit, épouvante, sérénité reconquise. Le canevas littéraire de l'opéra comprend quatre actes, divisés en six tableaux. Les deux premiers actes sont une libre interprétation de la légende, le troisième résume, sous la forme de variations dramatiques, la tragédie d'*Œdipe Roi*, et le quatrième, un rondo bi-thématique avec des éléments de rondo-sonate, résume celle d'*Œdipe à Colone*. Une rigoureuse démarcation fonctionnelle, valable pour chaque acte, assure la symétrie de l'ensemble. Le premier et le dernier, remplissant les fonctions de prologue et d'épilogue, sont de moindre durée, créant une atmosphère imprégnée d'un calme olympien dont la quiétude est adoucie par des rituels aussi universaux que les cérémonies de la naissance et la litanie de la mort. Avec *Œdipe*, Enesco s'est proposé de réaliser une œuvre de théâtre musical exemplaire, et il respecta cette intention tant par le nerf qui préside aux péripéties dramatiques, que par l'équilibre des formes complexes réunies en un modèle d'architecture classique, filtré par la sensibilité d'un des représentants du nouvel humanisme du vingtième siècle. Il est d'ailleurs significatif que l'humanisme d'Enesco se soit exprimé non seulement dans l'*Œdipe*, car l'ethos du drame antique agira aussi sur certaines de ses autres œuvres, moins délibérément « programmatiques » mais qui complètent, avec *Œdipe*, le message énescien.

On a parlé, à propos d'*Œdipe*, de l'influence wagnérienne qui s'exerça d'ailleurs sur la plupart des compositeurs de la première moitié du siècle. Mais Enesco ne reprit à Wagner que deux des principes qui gouvernent son opéra: un sujet qui développe le *symbole* d'une

légende antique, et dans lequel la souffrance individuelle s'élargit aux dimensions de l'humanité, ainsi que le *principe symphonique*, en tant que fonds sonore capable de communiquer ce symbole.

On a affirmé aussi qu'*Œdipe* serait le volet central d'une trilogie consacrée au conflit entre l'homme et le destin, les deux autres étant la *Troisième Symphonie* et le poème *Vox Maris*, œuvres pour orchestre complété par un chœur dont les vocalises amplifient les dimensions sonores. Le centre tragique de la trilogie serait constitué par le dialogue d'Œdipe et du Sphinx, construit autour d'un noyau dramatique représenté, comme pour la *Cinquième Symphonie* de Beethoven (celle « du destin ») par une cellule mélodique de quatre notes.

Le compositeur use souverainement de la technique du récitatif et de la déclamation. Les solistes dominent sans effort la masse orchestrale: il ne faut pas oublier qu'Enesco fut lui-même un grand interprète, sachant valoriser, sur le plan sonore, les plus fines nuances de l'instrument soliste. Un autre trait distinctif de cet opéra, et qui lui prête d'ailleurs son caractère unique, c'est le climat hellène créé par l'intervention des chœurs. Il semble, à en croire Emanoïl Ciomac, l'un des exégètes de l'opéra énescien, qu'il ne faille pas mettre ce climat au compte de l'utilisation des modes doriens, phrygiens, lydiens, mais surtout à celui du folklore roumain, en l'espèce au caractère de *doïna* des chansons créées par les pâtres qui faisaient traverser à leurs troupeaux transhumants les Carpates aussi bien que les Balkans et le Pinde. Accordant sa prédilection à une orchestration aulétique, Enesco découvrit et utilisa des procédés d'expression inspirés de la chromatique de l'aulos, instrument national des Grecs anciens, dont le timbre se rapproche de celui de la flûte de berger, de la clarinette ou du hautbois de nos jours.

Dans la clarté méditéranéenne de sa musique, Enesco lui-même finit par se confondre, par s'identifier avec son héros. « Ecoutez *Œdipe* et vous me comprendrez mieux », disait-il à l'intention de ses successeurs. Et peu de temps avant sa mort, Honegger déclarait: « Nous nous trouvons devant l'œuvre capitale d'un des maîtres les plus grands; elle peut soutenir la comparaison avec les sommets de l'art lyrique. Cette partition s'éloigne autant des succès wagnériens que des pastiches debussystes ou pucciniens. Elle est d'une originalité absolue et d'une force dramatique tout simplement formidable. »

Représentant de la génération moyenne des musiciens roumains, celle qui se trouve en ce moment en pleine affirmation artistique, Doru Popovici (né en 1932) renoue avec les traditions du musicien complet, s'attachant à déchiffrer les arcanes des harmonies sonores aussi bien en créateur qu'en musicologue. Ses premiers pas, dans la composition, ont été dirigés par deux grands admirateurs et amis de Georges Enesco: Mihaïl Jora et Mihaïl Andricu. C'est pourquoi ses premières œuvres, datant du temps de ses études, se ressentent de cette double influence. Doru Popovici, qui commença par écrire des lieder, de la musique de chambre et de la musique de scène, aborda peu à peu les genres les plus divers: œuvres symphoniques, chœurs, chants patriotiques, opéra, musique de ballet.

Ses œuvres lyriques se laissent comparer, en vertu des idées généreuses qu'elles expriment, aux plus nobles fruits du néo-humanisme allemand: nous pensons aux drames schillériens de la liberté. A l'esthéticien-poète de Weimar, le compositeur emprunte le symbole du personnage de feu que nulle puissance ne peut détourner de sa route, au terme de laquelle l'attend le triomphe de la beauté morale.

Opéra en un acte, à quatre personnages, *Mariana Pineda* forme, dans l'intention affirmée du compositeur, le centre d'une trilogie d'opéras relativement brefs qui se propose d'illustrer le thème de la lutte pour la liberté, envisagée comme un long fil ensanglanté à travers les siècles. Le cycle s'ouvre par l'opéra *Prométhée*. Comme pour Eschyle, Shelley ou, en Roumanie contemporaine, le poète Al. Philippide, auteur d'un *Prométhée* plus lyrique que dramatique, le Titan de la Grèce ancienne symbolise la première lueur de liberté entrevue par l'humanité. Pour quelle raison Doru Popovici s'est-il adressé, pour son second drame

lyrique, au théâtre espagnol? Nous supposons qu'en plus de la perfection du texte de Garcia Lorca, le mobile déterminant en a été le personnage central, envisagé comme le porte-parole d'un peuple méridional enflammé par l'aspiration à la liberté. La formule du théâtre total choisie par Lorca, dont chaque pièce est une symbiose entre texte poétique, récitation lyrique, décor instrumental, danse et chant se trouve transposée par Doru Popovici en une structure dont les éléments sont communs aux opéras novateurs de notre temps (tels *Wozzeck* d'Alban Berg).

Au centre des pièces de Garcia Lorca se trouve le destin inflexible de femmes jeunes, condamnées à sacrifier leur amour et leur droit à l'existence dans l'impitoyable prison de la bigoterie catholique. Souvent l'effet de leur révolte est un crime, un sacrifice tragique, un suicide, déterminés par leur impuissance devant l'injustice. Cette fois, l'action se déroule dans la société espagnole de la fin du XVIIIe siècle. Le compositeur a concentré son livret, qu'il a ensuite divisé en sept parties: *Prélude-Cantate; Passacaille, Récitatif-Elégie, Rondo, Motet, Fugue* et *Aria-Finale*. Le cadre où évoluent les quatre personnages (l'héroïne, Mariana Pineda, accusée de complot contre la monarchie espagnole et qui, en dépit de toutes les pressions, refuse de divulguer le nom des autres conjurés, bien que risquant d'être condamnée à mort; la supérieure du couvent, Sor Carmen, et le jardinier Alegrito, représentants du peuple, qui manifestent leur admiration pour le courage de l'héroïne et, de l'autre côté de la barricade, Don Pedrosa, désigné par la Cour pour enquêter le cas de Mariana Pineda) demeure inchangé dès le lever du rideau, comme un symbole de l'atmosphère oppressante qui règne dans le sombre couvent de Sainte Marie l'Egyptienne à Grenade. Ces personnages bien individualisés sont entourés par un chœur dont le rôle, comme dans la tragédie antique, est d'être la voix de la conscience de la communauté. Réédition, dans une danse macabre, du cauchemar de la nuit walpurgique, le ballet de la sixième séquence, *Fugue*, est une personnification cinématique des *Caprices* de Goya.

Le canevas musical de l'opéra met en jeu de nombreux moyens d'expression, dominés par l'ancienne chanson populaire andalouse, le « canto jondo », à laquelle s'ajoutent des éléments de *parlando rubato* également pris à la musique folklorique espagnole, ainsi que des inflexions du folklore roumain. Bien qu'ayant voué à Georges Enesco une admiration fervente, dont témoigne son volume *Correspondances spirituelles*, paru en 1973, Doru Popovici a évité délibérément de marcher sur les brisées du fondateur de l'école de composition roumaine. De cet « Orphée moldave », comme il aime à appeler Enesco, il n'a voulu hériter que la passion mise au service de l'exploration du trésor populaire et le sérieux, la concentration professionnelle avec lesquels il s'applique à sublimer, dans les creusets de son laboratoire personnel, chaque cellule harmonique. Son œuvre se définit justement par cette synthèse d'aspects variés, tels ceux qui caractérisent les innovations de notre époque, le modalisme et le sérialisme, concentrés au moyen d'une technique de composition d'une originalité évidente.

Musique et poésie se rencontrent comme le fleuve et la mer, leur infini se perd dans la transparence d'un ciel dont nul ne sait où il commence et où il s'achève. Rainer Maria Rilke ne définissait pas autrement l'art des sons: « Musique: la respiration des statues, peut-être le calme des tableaux. Toi, parole, au point où la parole s'achève, temps vertical, dressé sur la direction des cœurs périssables. »

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

LIVRES

LA JEUNE POÉSIE

A l'horizon de la poésie roumaine contemporaine point une nouvelle génération. J'ignore quelle sera sa géométrie propre, et il est tout aussi prématuré d'établir ses coordonnées intimes qu'il est difficile de dire quelles seront les « normes » du lyrisme qu'elle pratiquera dorénavant. C'est une génération qui, à proprement parler, n'a pas encore fait son entrée dans l'arène littéraire, mais semble l'avoir annoncée: par la parution de plaquettes ou de recueils signés de noms hier encore inconnus; par l'« air » spécial qui oxygène leurs vers; par l'effort visible d'exister poétiquement à leur propre compte et enfin par le talent. Il ne s'agit pas forcément d'une génération biologique, mais plutôt d'une « génération de création » dans laquelle des poètes d'âges divers et de tempéraments poétiques distincts se sont retrouvés, intuitivement, sur des longueurs d'onde rapprochées. C'est d'ailleurs pourquoi je n'emploie pas le terme de « poésie des jeunes » mais celui de « jeune poésie », plus proche de la réalité du phénomène en question. Dans ses grandes lignes, les traits distinctifs de cette poésie semblent être la modernité du langage, la tendance à l'ironie et l'allure méditative. Qu'est-ce qu'un « langage moderne », sinon une reconsidération quasi totale du sens de la métaphore; qu'est-ce qu'une tendance à l'ironie, sinon la traduction d'une conscience sévère, relativisante; et que fait l'allure méditative, sinon rendre compte de la qualité du lyrisme? Le timbre de chacun des poètes et l'angle où il se place pour considérer certains éléments de son univers préféré, viennent donner des contours individuels à leurs caractères communs. Il n'en reste pas moins que « la jeune poésie », représentant pour le moment plutôt une virtualité, est encore loin d'avoir complété la carte de ses dimensions lyriques, car il s'agit là d'un processus de durée, identifiable de coutume *a posteriori*. Néanmoins, quelques-unes parmi les « preuves » qu'elle a données jusqu'ici autorisent un commentaire qui justifie mes assertions.

L'une d'elles a pour nom Gheorghe Azap (j'emploie l'ordre alphabétique). Son recueil de début *(Maria*, Ed. Facla, 1975) se remarque avant tout sous l'aspect de l'attitude lyrique. Dans un livre de poèmes d'amour, l'auteur manifeste un esprit critique en ironisant l'Eros, qu'il ôte à l'absolu romantique, souvent tragique, pour l'instaurer dans l'éphémère et par là, dans le dramatique. L'ironie pulvérise toute tentative de surévaluation, bien que son goût soit, la plupart du temps, amer: « Que faire? Nous som-

mes deux altitudes bifurquées / Comme le seraient Lope de Vega et Sophocle, par exemple; / Hélas quelle grande différence nous a heurtés / Pour que nous perdions à jamais un amour si ample. » Avec une bonne humeur, une verve linguistique remarquable, Gheorghe Azap décrit les avatars d'un « amour » formidable (en clignant de l'œil et en faisant un pied-de-nez aux circonstances hostiles, sur un ton « d'orgue de Barbarie en émoi » comme il le dit lui-même) où le romanesque spécifique tend l'oreille à l'ironie, tandis que celle-ci compromet à son tour l'exaltation.

Carolina Ilica est le nom d'une autre « preuve ». Elle en est, elle aussi, à son premier recueil *(Indomptée comme une voie lactée*, Ed. Eminescu, 1974) et pratique un lyrisme sur deux gammes de tons et d'attitudes; d'un part, une exubérance d'adolescente, sensorielle et captivante par ce qu'elle a de concret et de frais, de l'autre, la méditation amoureuse, une espèce de « Journal de femme éprise », avec musique de l'intérieur et problèmes posés par l'amour. La poétesse semble hésiter entre ces deux modes de lyrisme, mais il n'est question, en réalité, que de deux âges non homogènes, l'adolescence et la maturité, envisagés l'un et l'autre, d'un œil féminin, à distance égale. Il est probable qu'avec le temps, la poésie de Carolina Ilica se chargera de nostalgies et continuera sa personnalité dans l'arc de tension jeté sur le sentiment intérieur de la fémininité.

Une troisième « preuve » nous est fournie par Mircea Florian Şandru. Auteur d'une poésie citadine qui évoque Verhaeren *(Elégie pour la puissance de la ville*, Ed. Eminescu, 1974), le nouveau poète transcrit, en vérité, le lyrisme de la ville, de l'agglomération urbaine, mais partout s'y fait ressentir la nostalgie « des champs », ce qui veut dire qu'entre le désir structural, donc intérieur, de respirer l'air pur et réconfortant des grands espaces végétaux et la pression que, de l'extérieur, la ville exerce sur lui, le poète cède à cette dernière. Des éléments de géométrie des rues, d'architecture urbaine, de civilisation industrielle font l'univers de cette poésie, interrompue, çà et là, par un bond dans un tout autre espace où un oiseau, un arbre, un brin d'herbe viennent rappeler l'existence de la nature.

Enfin, une quatrième preuve, encore inconnue pour beaucoup a pour nom M.N. Florian. Ce jeune poète n'a encore rien publié en recueil, mais sa poésie, présente jusqu'ici dans la presse littéraire, dénote d'ores et déjà un timbre à part et un univers propre. Il semble qu'on puisse la caractériser par l'horizon moral sous lequel « coule » le discours lyrique. M.N. Florian attaque directement, comme s'il écrivait en prose dirait-on, mais en compensation, il a le don de riches associations d'images, et sa poésie s'occupant des problèmes du monde contemporain: la paix, la liberté, la guerre, etc. finit par être essentiellement politique et par posséder un souffle humaniste évident.

D'autres noms, de toute évidence, peuvent être ajoutés au contexte de la «jeune poésie ». Ce qui me paraît important, c'est que dans l'effervescence du phénomène poétique roumain d'aujourd'hui, la génération nouvelle a toutes les chances d'imposer un lyrisme propre, moderne et de tenue européenne, et de démontrer une fois de plus la faculté que possède la poésie roumaine de se régénérer sans cesse.

LAURENŢIU ULICI

NOTES SUR LES JEUNES PROSATEURS CONTEMPORAINS

Les plus « âgés » des membres de la plus jeune génération de romanciers, nouvellistes, conteurs ont actuellement dans les 35 ans, les cadets ayant à peine dépassé le cap de leur vingtième année. Au sein de ces séries se produiront probablement, dans les années à venir, des stratifications et des différenciations engendrées par les zones de la réalité qu'ils fréquenteront et les structures épiques (compositionnelles ou typologiques) qui les auront séduits. Cependant, aussi longtemps que la plupart n'en sont qu'à leur second ou à leur troisième volume, de telles différenciations ne sont pas suffisamment visibles, distinctes. Leurs caractérisations sont surtout déterminées par la perception des mêmes aspects fondamentaux, de la même expérience socio-historique de leur pays, ainsi que par leur prédilection pour une interprétation réaliste des hommes et des faits.

Cette génération est désireuse, non pas de savoir et d'informer les autres, mais de s'expliquer à elle-même et d'expliquer à autrui les métamorphoses qui se sont opérées et s'opèrent encore sous ses yeux. Les accumulations ont eu lieu longtemps après la guerre, lorsque les grandes difficultés initiales, qui ont suivi celle-ci de près (destructions, pénuries de tous genres, sécheresse, grands affrontements entre classes et couches sociales, amples actions de transformation des formes de l'ancien Etat, etc.), étaient déjà dépassées. Ces auteurs sont les témoins d'une étape — à laquelle d'ailleurs ils participent eux-mêmes — de pleine édification, d'affirmation. Aussi s'efforcent-ils, au premier chef, de comprendre leur époque sous le prisme de ses déterminations antérieures, de la nécessité qui a imposé au temps qu'ils vivent sa forme spécifique, alors que les générations antérieures (Marin Preda, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Titus Popovici, Paul Georgescu, Fănuş Neagu, Al. Ivan Ghilia, etc.) qui ont connu la guerre et vécu les grands renversements sociaux, ont tout d'abord été obligés de définir leur position, leurs options politiques.

La nouvelle pléiade — dont font partie Gheorghe Suciu, Romulus Guga, Bujor Nedelcovici, Augustin Buzura, Alexandru Monciu-Sudinschi, Mircea Ciobanu, Corina Cristea, Constantin Stoïciu, Mircea Cojocaru, Norman Manea, Mircea Micu, Eugen Seceleanu, Sînziana Pop, Irina Grigorescu, Rodica Sfinţescu, Monica Săvulescu, Alexandru Papilian, Radu Mareş, Mihaï Sin, d'autres encore — fait son entrée en littérature avec une forte inclination à l'analyse et à l'examen critique. Elle évalue, cherche ses devanciers, définit sa continuité et sa discontinuité. Une simple énumération de titres de romans et de recueils de nouvelles suggère parfois, on ne peut plus éloquemment, ses préoccupations: *les Témoins, Robinson et les innocents, Baptise-moi avec de la terre, Un instant durable à l'infini*, etc. Nous déchiffrons la rétrospective, la conscience critique du passé dans des formules telles que *les Faces du silence, les Absents, la Mort des masques, Morsure de serpent, la Passion, les Lâches, Pierres sur le rivage*, etc. Il en est de même de l'intention des nouvelles typologies: *Caractères, Biographies communes, le Putois, le Bûcheron*, etc. Ainsi qu'on peut le déduire de semblables catalogues de noms et de titres, le moment est concluant quant à l'efflorescence de la prose. Fait significatif, ces auteurs sont aussi des reporters passionnés, dans les pages des journaux et des revues comme dans les émissions radiodiffusées ou télévisées. Leur curiosité documentaire constitue une caractéristique.

Tandis que la génération de l'entre-deux-guerres se manifestait par une distance critique à l'égard de la société, à l'égard des événements, la nouvelle génération, elle, opte pour la participation critique et, partant, créatrice. Son genre de réalisme est dynamique, non pas contemplatif; il est fréquemment lyrique, dans le sens de l'intégration morale au système de faits décrits et à l'analyse de ceux-ci à partir de leur noyau. *Baptise-moi avec de la terre* (de Gheorghe Suciu) use d'une métaphore sociale pour confronter deux attitudes, deux repères de la sociologie historique; le grand-père qui a naguère tenté sa chance en tant qu'émigrant en Amérique, qui a cherché un havre dans une Arcadie illusoire ou dans l'Eldorado, mais qui se découvre vaincu — c'est le passé; tandis que le petit-fils, fidèle au sol et aux destinées socialistes du pays où il découvre sa raison d'être, car c'est là qu'il a vu le jour et vécu — est l'avenir. Le fils du premier et père du second établira la liaison entre eux, en brisant la forme de vie qui chassa autrefois l'aïeul et en jetant les bases d'une forme nouvelle que parachèvera le jeune. C'est encore un conflit qui est à la base du roman *les Faces du silence* (d'Augustin Buzura), cette fois entre deux pôles opposés de la vie sociale, dans le cadre d'une même étape socio-économique: le porte-parole de l'ancienne mentalité et celui des attitudes actuelles. Une vie durant ils se sont affrontés, souvent de façon tragique, l'un se ralliant à l'offensive de la reconstruction du système de vie, l'autre s'érigeant en coryphée de la résistance au nouveau. Leur affrontement final, aux amples rétrospectives, se déroule en présence des jeunes. Que feront les « vieux »? Se haïront-ils tant qu'ils vivront? Transmettront-ils aussi aux jeunes leur adversité? Le roman dévoile, au contraire, un terrain d'existence commun, terrain délimité non pas par la conciliation ou l'abdication, mais par une compréhension supérieure des nécessités historiques. *La course au vent* (de Corina Cristea) est l'histoire d'un drame. Celui de la femme qui, restée seule après la mort de son mari, s'est consacrée aux enfants, attendant d'eux la récompense de l'affection maternelle; les enfants grandissent, deviennent des hommes de valeur, pleins d'affection et de sensibilité, mais moins à son égard qu'à l'égard de leurs descendants; la vieille femme comprend que telle est la « loi », cette loi qui exige de la part de tous de se tourner vers l'avenir et non vers le passé.

Les suggestions que comprennent les ouvrages littéraires de ce genre — où l'étude psychologique est une composante et non un but, l'essentiel demeurant le processus socio-humain, son évolution et son analyse — sont concluantes quant à l'esprit de la nouvelle ou du roman contemporain. Voici que, semblent dire les héros et leurs auteurs, nous avons transformé un monde — il ne s'agit pas de notre œuvre à nous, mais bien de celle de nos parents —, et comme nous y vivons, nous avons le devoir de le rendre toujours meilleur, de corriger ce qui doit l'être, non pas de nier le monde même, pour la seule raison qu'en son sein subsistent des résidus, des séquelles anachroniques ou des formes non durables. Détail intéressant, deux des plus jeunes prosateurs, Alexandru Papilian *(le Putois)* et Gabriel Gafiţa *(Lumière pour ceux qui sont seuls)* abordent un même type humain, à savoir un arriviste, un individu à l'« évolution » moralement déformée dans un système qui met tout en œuvre pour que l'homme se développe harmonieusement.

Du point de vue des structures épiques auxquelles elle a recours, cette génération, en général attachée — comme nous l'avons remarqué — au réalisme, présente suffisamment d'éléments de physionomie distincts. Gheorghe Suciu est un prosateur représentatif du réalisme rustique classique, un créateur de vastes panoramas, possible successeur de Liviu Rebreanu et de Marin Preda, les deux principaux repères de la littérature roumaine d'inspiration paysanne. Augustin Buzura est un analy-

tique, non qu'il s'attarde à décrire des psychologies, mais parce qu'il oppose les consciences aux événements. Dépourvu de tout spectaculaire extérieur, il est le prosateur des paroxysmes intérieurs. Alexandru Monciu-Sudinschi crée, par le truchement de nouvelles revêtant la forme d'interviews, une galerie de personnages contemporains qui, ingénument, brossent leur autoportrait, étant eux-mêmes sérieux ou graves, alors que l'auteur les considère avec une ironie bienveillante. Bujor Nedelcovici est un prosateur objectif, un spectateur — apparemment à distance — de la vie; Mircea Micu est le protagoniste même de cette modalité dans les rangs de la jeune génération, et Norman Manea un amateur d'analyses où le réel s'allie à l'onirique (nullement gratuit), cependant que la prose d'Eugen Seceleanu est d'un grotesque satirique violent. L'étude psychologique semble également exercer son attrait sur Alexandru Giugariu et Gheorghe Schwartz. Vasile Băran s'entend à mettre activement en valeur les valences du reportage dans un roman désinvolte, Alexandru Văduva s'essaie aussi bien à la nouvelle réaliste qu'au roman symbolique; Romulus Guga s'attache, au fil de rétrospectives de longue haleine, à constituer des « dossiers » de « cas de conscience »; Mircea Ciobanu sacrifie surtout au récit allégorique, alors que chez Mircea Cojocaru l'allégorie est presque imperceptible; enfin, Victor Haïde préfère, lui, réaliser une atmosphère où, à peine esquissés, les héros évoluent.

Nous ne pouvons pas clore ce tableau sans mentionner un groupe de femmes-prosateurs en tous points remarquables. Sînziana Pop *(Sérénade à la trompette)* et Gabriela Melinescu *(les Bobinovrillettes)* cultivent la prose à pointe satirique; Irina Grigorescu est actuellement préoccupée d'histoires symboliques, à l'instar d'Alexandra Tîrziu; Ruxandra Berindeï est l'auteur de miniatures, d'orfèvreries filigranées, aux profondes révélations intérieures; Corina Cristea perpétue la tradition de la prose féminine, attachée à la notation délicate du tourment des âmes fragiles; Rodica Sfinţescu, Ioana Orlea, Gabriela Adameşteanu (dans le domaine du roman) et Monica Săvulescu (en matière de nouvelles) dépeignent d'une main sûre l'événement social.

Voilà donc un fichier de portraits ou, uniquement peut-être, d'annotations instantanées, signalant des développements potentiels ouverts, en principe, à toute surprise. Indéniables sont néanmoins l'effervescence des jeunes dont nous avons fait état, leurs recherches qui, pour originales qu'elles soient, n'en poursuivent pas moins un but clair et précis: l'élucidation du réel, de la vie et des hommes de nos jours, dans un esprit de vérité, d'authenticité, d'arrachement à l'inertie en vue de l'édification d'une humanité nouvelle. Une génération constructive, estimons-nous, désireuse non pas de faire des expérimentations mais d'acquérir de l'expérience, et vouée moralement aux idéaux de sa société.

MIHAÏ GAFIŢA

ION MARIN SADOVEANU: HISTOIRE UNIVERSELLE DU DRAME ET DU THÉÂTRE

ÉDITIONS EMINESCU

Revendiquée par plusieurs disciplines de l'esprit (théâtre, essai, roman, chronique, histoire), la personnalité complexe de Ion Marin Sadoveanu illustre aussi bien le moment historique de sa manifestation que le jeu des irisations créatrices tendant

à une vision unitaire du monde. Appartenant à une génération de formation classique, celle de grands érudits, tels l'esthéticien et historien littéraire Tudor Vianu et le poète mathématicien Ion Barbu, Ion Marin Sadoveanu a témoigné d'une propension à l'équilibre de l'être et de l'intellect selon un idéal d'éducation humaniste. Conservant telle quelle sa sensibilité dans un climat de grande émulation, il illustre le genre du fin lettré roumain de l'entre-deux-guerres qui éprouve le besoin de rediscuter sous des angles nouveaux les concepts littéraires et philosophiques essentiels. Dès 1922, année où il inaugurait dans la revue *Gîndirea* (la Pensée), sa rubrique (faite pour un chroniqueur *sui generis*) *Drame et Théâtre* — rubrique qui devait durer huit ans —, Ion Marin Sadoveanu avait précisé ses lignes de combat dans l'action culturelle. La dissociation des termes, en un titre jusqu'alors insolite, attestait un tempérament désireux d'ordonner le champ des valeurs. Faisant la distinction entre « drame », en tant qu'expression du texte, et « théâtre », en tant que modalité de réalisation scénique de la partition, le chroniqueur approfondissait la perspective de l'interprétation du phénomène théâtral et dégageait la chronique dramatique du périmètre formel consistant à enregistrer les rôles et à résumer le « sujet ». C'est de cette occupation, devenue systématique, que tirent leur origine aussi bien son projet d'*Histoire universelle du drame et du théâtre* que son cycle de conférences, inauguré en 1931 dans la salle du Théâtre National de Bucarest, où il se proposait de faire l'éducation théâtrale du grand public. « L'Histoire » est restée à l'état de projet, car l'auteur n'a pas eu le loisir de rassembler les nombreux chapitres de l'ouvrage, d'autres ayant dû après lui, comme nous le verrons, effectuer cette opération. L'auteur ne publia que la section intitulée *Le drame et le théâtre religieux au Moyen Age* (1942, IIe éd. 1972).

Dans la collection « Masca » (le Masque), I. Oprişan assume la tâche délicate de choisir, établir et ranger par ordre chronologique les chapitres (accusant différents stades de rédaction) d'un manuscrit suffisamment élaboré pour pouvoir, malgré tout, constituer une véritable histoire du théâtre. Textes de conférences pour la plupart, ils conservent l'agréable rhétorique de la tribune, les éléments d'intérêt spectaculaire grâce auxquels le chargé de cours maîtrisait l'auditoire.

La toile de fond des communications est constituée par la conviction de l'auteur que le texte dramatique exprime toujours l'époque — soit qu'il s'en accommode, soit qu'il entre en conflit avec ses idées dominantes et anticipe la configuration des époques futures (comme c'est le cas des œuvres visionnaires). Faisant œuvre de vulgarisation, Ion Marin Sadoveanu voulait surtout initier ses contemporains aux problèmes du théâtre contemporain. Cependant, jusqu'à Pirandello et O'Neill, le phénomène avait déjà enregistré un âge multimillénaire, aux sédimentations valoriques reprises, de façon créatrice, d'une époque à l'autre. Faisant descendre l'art du théâtre de deux souches vigoureuses, qui se conditionnent l'une l'autre matériellement et spirituellement, Ion Marin Sadoveanu s'efforce de préciser le caractère propre au phénomène théâtral afin de discuter de son évolution à partir de l'intérieur. Il ne fait ni de l'histoire culturelle, ni de l'esthétique, mais cultive plutôt l'essai, suffisamment ample pour circonscrire une étape. Les deux souches du théâtre — le *mime*, fondé sur la «mimesis» ou sur l'art d'observer, d'«imiter» le réel, et le *drame magique*, terme par lequel l'auteur désigne le spectacle qui, s'étayant sur la convention théâtrale, élève à une valeur symbolique les actes du comportement humain — sont étudiées, analysées, dans leurs fécondes ramifications. De Shakespeare et Molière à Goethe, Schiller et Kleist; de Hugo, Gogol, Hauptmann à Hofmannsthal et Bataille, l'auteur met en lumière les éléments communs ou, pour reprendre ses termes, les « structures de méditation

communes aux formes théâtrales, différentes dans le temps et l'espace, parfois même opposées en tant que modalité d'expression. D'autre part, il fait ressortir les éléments de contenu ou formels qui répondent à l'optique du présent, nous faisant éprouver Eschyle come un contemporain de... Strindberg, pour reprendre les exemples choisis par le commentateur même. La nouveauté de cette *Histoire universelle du drame* consiste, ainsi donc, en ce qu'elle fait sans cesse alterner les angles de vue: historique — pour l'approche de l'œuvre dans son contexte génétique — et « généralement humain » — pour l'estimation de sa valeur permanente.

De l'antiquité aux premières décennies de notre siècle, l'histoire du théâtre est incorporée au processus de la dialectique universelle de la culture, le lecteur de l'œuvre de Ion Marin Sadoveanu pouvant apprécier ainsi dans quelle mesure l'art de la scène aura exprimé, au fil des temps, les aspirations humaines. Proche de la mentalité française par sa rédaction — le style est celui d'une fine causerie — le livre a tout l'éclat d'une noble pensée, décrivant jusqu'aux moindres nuances les modalités selon lesquelles se manifeste, dans le domaine du théâtre, l'« aventure » de l'esprit humain.

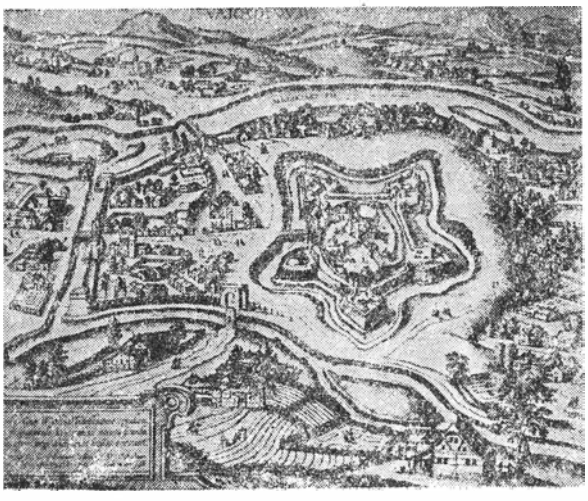
IONUŢ NICULESCU

ALEXANDRU AVRAM ET ION GODEA: MONUMENTS HISTORIQUES DU PAYS DES CRIŞ

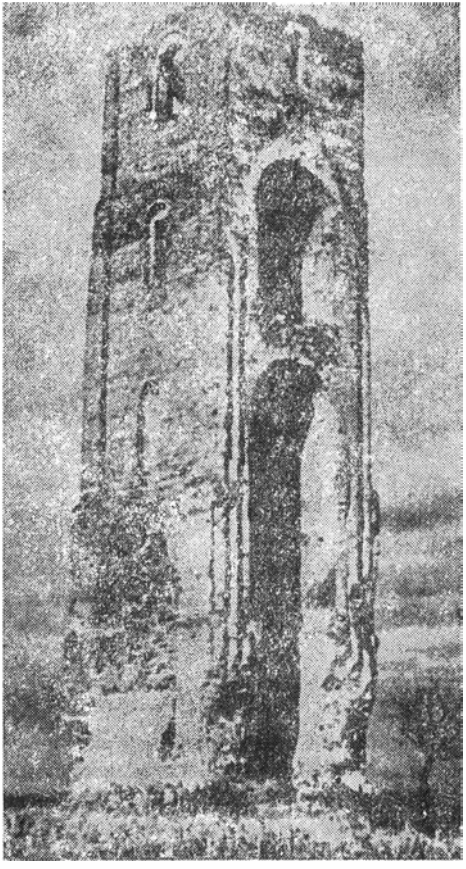
ÉDITIONS MERIDIANE

Le Pays des Criş, complexe formation géographique de l'ouest de la Roumanie, bordé au sud par les Monts Zarand et au nord par la Vallée de la Crasna, habité dès le paléolithique, fut, au Xe siècle, le berceau de l'une des premières formations étatiques roumaines, le voïvodat conduit par le duc Ménumorut. Conquis petit à petit et inclus en vertu des rapports de type féodal propres à l'époque, dans le royaume d'Arpad, cet ancien territoire roumain devient, aux premiers siècles du IIe millénaire, une province de frontière que traverseront, en 1241, les hordes tatares en route vers le centre de l'Europe.

Les fortifications aménagées de bonne heure dans ces parages, souvent même sur l'emplacement des antiques citadelles autochtones — telle la citadelle de Biharea, élevée à l'endroit où se dressaient les murailles du castrum de Bihor du duc Ménumorut — sont reconstruites, voire amplifiées après l'invasion tatare. Ces monuments sont demeurés les seuls témoignages de l'architecture laïque, les solutions adoptées illustrant la conception architectonique de l'époque, dérivée d'anciennes traditions locales sur lesquelles se grefferont



La ville d'Oradea, gravure de GEORG HOUFNAGEL (environ 1598)



Sinnicolau de Beiuş. Une tour d'une ancienne église en pierre

graduellement, s'assimilant les unes aux autres, les solutions caractéristiques du Moyen Age en Europe centrale

La succincte présentation historique, architectonique et artistique offerte par Alexandru Avram et Ion Godea établit quelques coordonnées essentielles pour pouvoir comprendre l'univers spirituel et matériel des habitants du Pays des Criş. L'érection des citadelles évolue de pair avec l'édification de monuments ecclésiastiques d'une valeur particulière — églises en pierre et en briques fréquemment ornées d'œuvres d'art. Les auteurs passent en revue les principales constructions d'Oradea, centre urbain le plus important du Pays des Criş, et c'est avec un sentiment de regret qu'ils décrivent les statues détruites par les Turcs en 1660, œuvre des remarquables sculpteurs Martin et Gheorghe, de Cluj. Les premières œuvres des deux artistes furent, ainsi que les chroniques en font foi, les statues en bronze de trois rois (Etienne Ier, Emeric, Ladislas Ier) canonisés par l'église catholique. Après que Martin et Gheorghe eurent réalisé à Prague, en 1373, l'exceptionnelle statue de Saint Georges (dont une copie se trouve aujourd'hui à Cluj-Napoca), chef-d'œuvre gothique, les chroniqueurs nous signalent leur présence, en 1390, à Oradea où ils furent engagés pour un nouvel ouvrage. Un dernier chapitre est consacré aux églises en bois du Pays des Criş, à leurs éléments caractéristiques ainsi qu'à leur décoration intérieure et extérieure.

Implantés d'habitude au milieu du village, sur une élévation de terrain, ces monuments dominent, de par leur disposition spatiale, les alentours. Les deux églises (de Honţişor et Brusturi) déplacées à Arad et Oradea conservent, nonobstant l'ambiance urbaine, leur silhouette svelte et imposante. Du toit incliné de l'abside, le regard glisse vers la file d'ornements chantournés de la toiture de la nef, pour, ensuite, se lever vers la tour qui se perd dans les nues. La virtuosité de la composition volumétrique, la hauteur et la parfaite exécution technique des tours (qui, à l'époque, servaient aussi de postes d'observation ou pour la transmission de signaux) caractérisent,en tout premier lieu, les églises du Pays des Criş, moins connues que celles du Maramureş mais tout aussi précieuses, preuves éloquentes du talent et de la compétence des artisans populaires.

Les 59 pages du texte auxquelles s'ajoutent 36 hors-textes en noir et blanc réussissent à offrir, à un niveau largement accessible, une image d'ensemble de monuments se trouvant sur cette vieille terre roumaine, témoignages érodés par le temps mais impressionnants, fruit de la méditation et du savoir-faire collectifs d'architectes et d'artisans anonymes animés de l'aspiration à l'équilibre et à la beauté.

★

RAOUL ŞORBAN: FRIEDRICH BÖMCHES

ÉDITIONS « MERIDIANE »
SÉRIE «ARTISTES ROUMAINS»

Sous une formule originale Raoul Şorban tente de dévoiler les principales coordonnées qui sont à la base de l'œuvre du remarquable plasticien de nationalité allemande de Roumanie Friedrich Bömches. (A partir de 1938, ce peintre a pris part à d'innombrables expositions du pays et de l'étranger: Stuttgart, Berlin, Munich, Essen, Paris, Sofia, Moscou, Wiesbaden, Aix-la-Chapelle, etc.) Pour transpercer la couche superficielle de l'apparence, pour pénétrer dans les zones d'où le talent de l'artiste tire sa sève, pour comprendre et — ce qui plus est — pouvoir communiquer ce que l'on découvre ou ce dont on n'a que l'intuition, s'avèrent nécessaires une analyse systématique, une accumulation, de longue haleine, d'observations significatives soudées, ensuite, en un édifice à la fois synthétique et représentatif. C'est ce que fait Raoul Şorban par le truchement d'un texte abondant où l'argument suscite — délibérément — le désir de vérifier les choses, un texte qui, somme toute, n'impose rien, mais suggère. La présentation originale, à l'aide des données fournies sur l'homme

FRIEDRICH BÖMCHES: Autoportrait

FRIEDRICH BÖMCHES: Un médecin de campagne. Illustration pour le recueil de nouvelles de Franz Kafka

et son œuvre, engendre une image consistante, complétée d'ailleurs, avec bonheur, par les reproductions comprises dans l'album.

Nous pénétrons, de l'extérieur, dans le monde du peintre, nous en approchant prudemment. Le texte débute par une simple description de l'atelier auquel on accède par une longue cour, pareille à un bazar abandonné. La minutie de l'inventaire de ce monde d'objets qui environne le plasticien et l'assiste dans ses efforts pour trouver des formules de communication aussi exactes que possible nous favorise une incursion dans un univers qui n'est qu'apparemment étranger aux problèmes de création. Car l'atelier, affirme l'auteur, « n'est pas un endroit entre autres, mais une hypostase essentielle de la vie, l'une des facettes des choses, un mode de vie, un symbole de la volonté centrée, inévitablement et à l'exclusivité, sur l'énergie de l'artiste ». Après quoi viennent — fait surprenant — six brèves « Notes sur Bömches ». Six coordonnées, essentielles peut-être, pour la compréhension du processus de création: *La réalité en images, Le peintre en images, Le monologue, Temps et espace en tant que tels, A la première personne, Parler et peindre.* A ces notes succè de une page consa

crée aux aveux du peintre, aveux qui ne se proposent pas d'expliquer l'œuvre — considérée révélatrice en soi — mais y ajoutent ce qui ne pouvait être exprimé par les moyens de la peinture. Sous ce signe, les questions sont suivies de réponses conformément au schéma classique de l'interview, dialogue qui clôt la première partie du texte.

La seconde partie, très compacte, réunit les observations de Raoul Şorban sur la peinture et l'art graphique de Bömches. Y sont mises en lumière les similitudes et la filiation avec la triade des maîtres de Braşov — Fritz Kimm, Hans Eder et Johann Mattis-Teutsch —, les caractéristiques originales du dessin et celles qui ont trait à la technique, aux formes et aux couleurs.

L'évolution de Fr. Bömches n'a pas du tout été rapide. Né en 1916 à Braşov, le peintre a traversé une longue période d'apprentissage, consacrée, d'une manière assidue, aussi bien au dessin et à la couleur qu'au détachement de la convention et à la recherche d'une voie propre. Les approches successives, les tableaux fréquemment inachevés, le mépris des thèmes d'initiation habituels, les « cas » chromatiques résolus tels des problèmes d'échecs le débarrassent graduellement du lest des conventionalismes et confèrent au pinceau de Bömches sûreté et docilité dans la plupart des techniques de la peinture et du dessin.

La ligne des dessins de Bömches suit des contours estompés par d'amples mouvements intérieurs (comme dans *1907* et *Enterrement)* créés, semble-t-il, spontanément. Les conventions touchant la figuration picturale, imposées par le monde environnant et les traditions, sont remodelées en contact avec les expériences du peintre, l'image prend corps selon un code à part, expression d'un système rigoureux qui se propose, en tant que but final, l'englobement des étapes distinctes du processus de création en une action ininterrompue et réflexe. La peinture du plasticien de Braşov est un art du tourment, de l'inquiétude, de l'angoisse. Et il n'est pas jusqu'à ses paysages *(Venise, Paysage nocturne)* qui n'unissent le ciel à la terre dans des amalgames témoignant d'une forte émotivité. Lumières et ombres apparaissent, dirait-on, d'elles-mêmes, les couleurs s'interpénètrent comme dans une genèse figée, le monde visible se transforme, enfiévré à force d'impulsions émotives. Cependant cet univers agité se soumet en fin de compte aux rigueurs de la raison, en un triomphe de l'esprit dont l'artiste bénéficie à son tour.

Un essai se proposant de délimiter les genres d'art abordés par l'œuvre de Bömches, une chronologie et un succinct commentaire, en français, sur la modernité du peintre, signé Eugen Schileru, achèvent les 40 pages de texte suivi par tout autant de reproductions en couleurs et en noir d'où jaillit le monde de teintes et de lignes savamment distribuées, en amples arcs, par le pinceau du maître de Braşov.

MIHAÏ PASCU

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● Dans la collection « Multum in Parvo » des Éditions Scientifiques Encyclopédiques, est parue une sélection de l'œuvre d'Andreï Belli faite par le critique Vladimir Piskounov, d'U.R.S.S. L'ouvrage qui comprend les textes les plus significatifs de l'écrivain, en tant que poète, prosateur et essayiste, est présenté par Tatiana Nicolescu.

● A Prague les Editions « Vysehrad » ont récemment publié en traduction tchèque *Les Chardons du Bărăgan* de Panaït Istrati. On pouvait lire à cette occasion, dans la revue littéraire « Nové Knihy » un intéressant commentaire dans lequel nous avons glané cette remarque : « Peu nombreux sont les écrivains qui, dès le début, ont réalisé des œuvres aussi achevées, aussi parfaites, que Panaït Istrati. »

● Signalons *l'Anthologie de poésie roumaine* (Antologia di poesia romena) que vient de publier « Editora Civilizaçao Braseleira » de Rio de Janeiro, dans la traduction de l'écrivain Nelson Vainer. L'anthologie comprend les ballades roumaines bien connues : *Mioritza, le Maître Manole, Toma Alimoş*, des poèmes de classiques comme Mihaï Eminescu, Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Ion Minulescu et un choix de poésies de Nichita Stănescu, Cezar Baltag, etc., écrivains appartenent à la jeune

génération. Bénéficiant en outre d'une substantielle préface de Guilhermo de Almeida, de l'Académie brésilienne des Lettres, l'ouvrage a été bien accueilli par la critique. C'est dans la traduction du même écrivain qu'est parue *Antologia do conto romeno* (Anthologie de contes et récits roumains) publiée par « Editora Civilizaçao Braseleira » également, avec une préface de R. Magalhães jr. de l'Académie ; cette anthologie a été considérée par le critique Abdias Lima, comme « l'une des plus belles qui aient jamais paru au Brésil ». Parmi les auteurs dont les œuvres ont été sélectionnées, citons les classiques: Ion Creangă, I. L. Caragiale, Al. Vlahuță et les modernes: Mihaïl Sadoveanu, Panaït Istrati, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Zaharia Stancu, George Călinescu, Geo Bogza.

● Danuta Bienkowska, femme de lettres polonaise, a publié aux Éditions Slask de Katowice (Pologne) un livre qui a pour titre *Mihai Viteazul* (Michel le Brave), nom du premier souverain de tous les Roumains. L'ouvrage montre l'importance de cette première union, en l'an 1600, et fait l'historique de la capitale du temps: Alba-Iulia.

● A Bruxelles, les Éditions Marabout viennent de publier *Les meilleures histoires de science-fiction roumaine* présentées par Vladimir Colin, avec une préface de Ion Hobana, et dans la traduction d'Andrée Fleury.

● Sous le titre de *Entre nous — le temps*, les Éditions parisiennes Saint Germain-des-Prés ont publié un recueil de vers bilingue de la poétesse roumaine Adela Popescu.

● La rubrique « Parmi les livres publiés à l'étranger » de la revue « Inostrannaïa literatura » (no. 5/1975) contient un article de M. Fridman, qui sous le titre de *Un monde conquis par la lutte*, commente le recueil de prose roumaine antifasciste publié à Bucarest en 1974, aux Éditions Albatros et intitulé: *Un monde naît*. C'est ainsi que les lecteurs soviétiques prennent connaissance d'une partie des œuvres sélectionnées, comme: *Le train 041* de P. Sălcudeanu, *Tombent les chaînes*, fragment du roman autobiographique de Ecaterina Lazăr: *J'avais 18 ans*, *Chaussée du Nord* de Eugen Barbu, *La route de Berlin* de Titus Popovici.

● Aux Éditions Volk und Welt de Berlin a récemment paru le roman de Zaharia Stancu, *Combien je t'ai aimée*, dans la traduction d'Alfred Kittner.

● Accompagné par la pianiste Luminitza Ghencea, Ştefan Korody, le clarinettiste roumain, a entrepris une tournée en France. « Le Républicain Lorrain », publiant un compte rendu de son récital à Metz, dit que le public s'est montré ravi devant l'exceptionnel talent des deux artistes qui ont présenté un programme d'une haute valeur musicale et artistique.

● Dans son numéro 58, an IX, la revue « Silarus » qui paraît à Salerne, publie en version italienne trois poèmes de Radu Cîrneci, extraits de son recueil *Oracle ouvert*. La traduction des poèmes, de même que les notes bibliographiques sont dues à Nicoletta Loffredo Corteanu.

● Edité par la Bibliothèque Roumaine de New York, le *Roumanian Bulletin* a consacré l'un de ses numéros au vingtième anniversaire de la mort de Georges Enesco, « le célèbre compositeur, chef d'orchestre, violoniste, pianiste et pédagogue de renom mondial qui a élevé la musique roumaine au niveau de la reconnaissance internationale ». Parmi les articles qui retiennent spécialement l'attention, citons *Un fils éminent de la Roumanie: Georges Enesco* du Dr Vasile Tomescu et *Les Rhapsodies de Georges Enesco* de Ion Ionescu.

● Le critique et éditeur turc Yasar Nabi a signé dans la revue *Varlik* qu'il dirige, un article consacré à Zaharia Stancu, l'homme et l'œuvre. Dans la traduction du même Yasar Nabi ont été publiées aux Éditions homonymes Varlik Yayinovi, les ouvrages de Panaït Istrati: *Nerrantsula* (« Sokak Kizi ») et *la Maison Thuringer* (« Uşak »); avec ces œuvres s'achève la traduction intégrale de l'œuvre de Panaït Istrati par l'éditeur turc.

● Diverses manifestations et plusieurs ouvrages roumains sont signalés dans la publication « Year book of Comparative and general Literature» qui paraît à Bloomington, État d'Indiana, aux États-Unis. Tout d'abord *le Colloque international de littérature comparée* qui s'est tenu à Bucarest; ensuite le roman de Zaharia Stancu *The Gypsy Tribe* dans la traduction de Roy MacGregor Hastie, le *Dictionnaire des idées littéraires* d'Adrian Marino, sous la signature du prof. Th. A. Perry, de la East Texas University, etc.

● Editée par la Fédération des architectes de la Belgique, la revue « Architecton » a consacré l'un de ses numéros à notre pays. S'ouvrant par le portrait de Nicolae Ceauşescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain, président de la République Socialiste de Roumanie, ce numéro comprend une suite d'articles groupés sous le titre de « Connaissons la Roumanie ». Un chapitre spécial est consacré à l'architecture roumaine traditionnelle et contemporaine, ainsi qu'au développement urbain. A son tour, le tourisme dans notre pays est présenté sous ses divers aspects.

● Par l'intermédiaire de plus de 400 images et de nombreux appareils, l'exposition intitulée la *Photo aux États-Unis*, présentée à Burdujeni, dans le département de Suceava, sous les auspices du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, a reflété non seulement le développement de l'art et de la technique photographiques outre-Atlantique, mais aussi les modalités d'application de cette technique aux sciences, à la médecine, à l'étude de l'espace cosmique et à d'autres nombreux domaines d'activité.

● Le Musée central de Tokyo a organisé une exposition de peinture roumaine contemporaine sur verre et sur bois. A cette occasion, les quotidiens japonais « Mainniki Shimbun » et « Asaki Shimbun » ont publié des articles dans lesquels ils faisaient valoir combien les artistes de notre pays étaient soucieux de perpétuer les valeurs de l'art national, parmi lesquelles la peinture sur verre et sur bois, d'inspiration folklorique.

● Un artiste photographe, A. Mihăilopol, a donné à l'exposition qu'il a ouverte dans la salle du Théâtre National de Bucarest, le titre de *La chance d'un cliché*.

● A signaler trois expositions de la République Populaire Hongroise à Bucarest. Il s'agit de l'*Exposition de peinture et d'art graphique contemporains*, de celle de photos d'art signées par SÁNDOR NAGYGYÖRGY et comprenant des cycles comme *le Soleil*, *la Cathédrale-libellule*, *le Pêcheur de Mártély*, *Rythmes*, ainsi que de l'exposition de photos documentaires *la Hongrie d'aujourd'hui*.

● *L'Homme*, c'est le thème d'une exposition d'art graphique ouverte à la Galerie « Sirius » de Sibiu, et dans le cadre de laquelle les membres de la filiale locale de l'Union des Artistes Plasticiens ont présenté une trentaine de leurs œuvres.

● Sous l'égide du Conseil de la Culture et de l'Education socialiste, une exposition photo-documentaire organisée à l'occasion du VIe anniversaire de la constitution du Gouvernement Révolutionnaire Provisoire de la République du Sud-Vietnam a été organisée dans les salles du Musée d'Histoire de la République Socialiste de Roumanie.

● Ouverte à la Galerie d'art « Bastion » de Timişoara, l'exposition *Leopoldo Mendez et la gravure mexicaine contemporaine* a réuni 163 œuvres de cet artiste mexicain ainsi que 30 tableaux de divers peintres mexicains de notre temps.

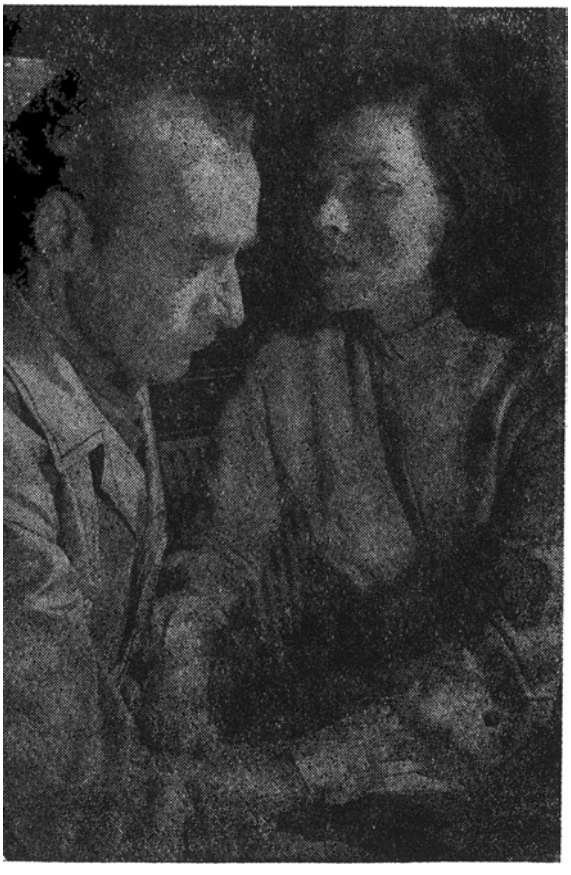
● Le journal brésilien « O Globo », s'occupant de l'exposition des « Vestiges romains en Roumanie » ouverte à Rio de Janeiro, au Musée National des Beaux-Arts, a intitulé son article: *Le passé romain de la Roumanie*.

AUTEURS DRAMATIQUES ROUMAINS D'AUJOURD'HUI:
HORIA LOVINESCU

C'est à juste titre que le portrait de Horia Lovinescu se trouve parmi les premiers dans le catalogue de toute galerie; depuis plus de vingt ans l'écrivain s'est consacré au genre dramatique, dont il ne s'est jamais écarté. Cette liaison qu'il a avec le théâtre n'est pas due à un amour capricieux; non, il s'agit d'une vocation dûment vérifiée et que soutient une discipline exemplaire en matière de création; même lorsqu'un certain laps de temps s'écoule sans que la muse d'une inspiration tout à fait à part lui rende visite, l'auteur s'impose les rigueurs d'une attitude de professionnel; conscient de ce que la scène a besoin d'une respiration régulière, il exerce donc son talent sur des registres divers. Il en résulte une œuvre comparable à un arbre dont les racines plongent quelque part dans les profondeurs de la tradition réaliste, tandis que le tronc, droit et puissant, assemble quelques idées fondamentales et que les branches percent de leur pointe le ciel transparent de la spéculation. L'auteur est un intellectuel qui ne dissimule nullement sa bosse; pour lui, le théâtre est moins une soupape par laquelle jaillit, sous sa propre pression, le flot brûlant de la vie, que l'espace de l'analyse et de la réflexion, où la «mimesis» se subordonne à l'idée-phare. Horia Lovinescu suit une démonstration ou discute d'une idée tout comme les mathématiciens discutent d'une équation. Ce qui l'intéresse n'est pas tellement la mise en équation, mais plutôt l'interprétation des résultats possibles, d'où

Scène des *Sœurs Boga*

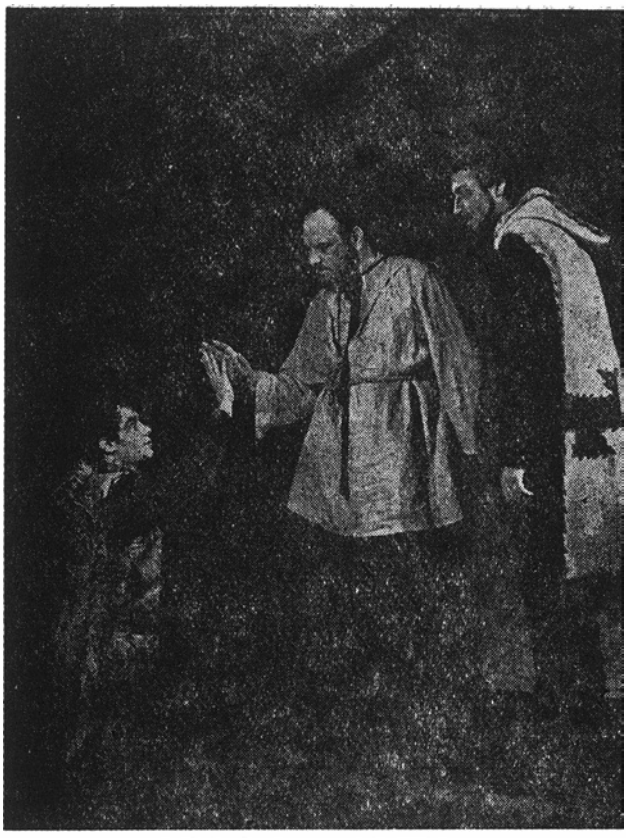
Marcela Rusu et Emil Botta dans *la Citadelle anéantie*



il s'ensuit que pour peu qu'une idée l'avantage en tant que support potentiel, il est disposé à s'en servir en des schémas homologués. Que ce soit avec ironie, avec indulgence, ou même avec estime, il a été beaucoup écrit là-dessus, mais je ne crois pas que l'on ait observé que ne pas avoir la vanité de l'originalité — chose plutôt rare dans le monde des arts — est, chez un auteur, la marque d'un très grand orgueil intellectuel. Comparativement à l'époque où l'on jouait ses drames sociaux sur la plupart des scènes roumaines, on pourrait dire que Horia Lovinescu s'est en quelque sorte éloigné, dans certaines de ses pièces plus difficiles, de l'épicentre de la vie théâtrale, afin de se réserver, en échange, la liberté de mener sa méditation jusqu'à ses dernières conséquences, là où, pour le moment, le spectacle paraît moins apte à le suivre, c'est-à-dire dans la zone de la pensée symbolique, non délimitée par des coordonnées précises de temps et d'espace, à la frontière qui sépare le concret de l'abstrait, là où, en des dimensions infinitésimales, la création condense des valeurs de généralisation. L'auteur n'en a pas, pour autant, abandonné ses préoccupations et ses obsessions de toujours; il a seulement été curieux d'étudier comparativement la force explosive de certaines idées dramatiques dans « le grand » et dans « le petit » univers.

L'erreur, par exemple. Dans la plupart des pièces de Lovinescu, les drames proviennent d'une erreur, dans le sens d'une chose mal comprise: incompréhension du contexte historique et socio-politique, incompréhension de l'époque en ce qui concerne ses tendances et sa dynamique, la nécessité, les pôles du progrès et de la réaction. Le personnage comprend (ou ne comprend pas), bien qu'il agisse d'une manière juste (ou qu'il se trompe); c'est dans la mesure où il ne poursuit pas aveuglément ses petits intérêts qu'il est capable de dépasser ses élans égoïstes, son égocentrisme et de penser son idéal selon le rationalisme humaniste. Loin d'être prédéterminé par toute une complexité de circonstances, même si

celles-ci sont de nature objective, le choix est un acte libre, un acte de jugement théorique et moral, un acte de refus ou d'adhésion, un acte qui situe par rapport au monde. Conception qui se trouve cristallisée dès *la Citadelle anéantie* [1]) où les membres du clan Dragomirescu ne saisissent pas le problème qui se pose; déroutés ou passifs, ils sont mis à l'écart par le mouvement historique. A quelques exceptions près cependant: la grand-mère, une femme de science qui, du fait qu'elle comprend, choisit dans le sens du progrès; Petru, qui, symboliquement, acquiert sa clairvoyance au prix de sa cécité physique; et enfin Mateï, le seul habilité à vivre le dilemme selon les termes de l'option philosophique, et qui repousse délibérément toute chance de s'intégrer à un monde ayant d'autres dimensions spirituelles, à un monde orienté vers la modification consciente du réel, le personnage définissant ainsi son nihilisme et son impuissance. Le même problème se pose avec plus ou moins d'acuité à d'autres personnages des pièces dans lesquelles l'instauration, dans notre pays, d'un nouveau régime social et politique — en tant qu'acte révolutionnaire et en tant qu'activité d'édification — remplit la fonction de révélateur de conscience; dans *les Sœurs Boga* (les personnages trouvent dans le travail utile le support moral qui permet de surmonter la crise); dans *la Quatrième saison* (entrés par un geste sans retour dans la voie de la dégradation, les personnages sombrent, à mesure où ils croient monter sur l'échelle sociale, dans un bourbier d'abjections, petites et grandes); dans *Fièvres* (le couple Neli-Toma se trouve confronté avec l'égoïsme élémentaire et fait l'apprentissage du devoir). Si les fautes peuvent être réparées, si les péchés peuvent être pardonnés — en échange toute erreur dans la question essentielle comporte un enchaînement de conséquences que la simple bonne volonté ne saurait arrêter: des vies sont perdues, des destinées sont brisées; ou bien, détournées, déformées, elles ne pré-



Petru Rareş (de g. à dr: Emil Hossu, George Constantin, Dorin Varga)

Scène de *la Mort d'un artiste*

[1] V. R. R n° 2/1956

sentent plus que de monstrueuses difformités.

★

L'hypothèse de l'erreur est reprise aussi dans le cycle des drames-essai. *La Planète Paradis* présente l'une de ces monstruosités, née, elle, d'une erreur à l'échelle cosmique: la tentative de reconstituer un jour, sur un corps céleste isolé, un simulacre de société terrestre, telle qu'elle se présente à « l'ère atomique », en conservant ses attributions et ses structures hiérarchiques, mais en la vidant de sa substance spécifique, autrement dit de toutes relations humaines, de sentiments, d'idéaux, de pouvoir créateur. D'où atrophie des aptitudes, extinction de l'intelligence, dégradation des êtres. Il est cependant dommage qu'un hiatus dans la logique intérieure de l'œuvre l'empêche d'emporter la conviction: la civilisation portée à la supertechnicité sur la Planète Paradis, science-fiction de cauchemar, se confond avec sa propre caricature; les dignitaires craints et redoutés ne sont pas des êtres unilatéralement achevés, de vivants ordinateurs dirigeant un monde « parfait », menacé d'être étouffé par sa propre perfection — ce qui pourrait nous donner un frisson de terreur et de dégoût — ce ne sont que de ridicules imbéciles. En échange, dans *l'Homme qui a perdu son humanité*, l'idée dramatique se développe impeccablement d'elle-même, claire et poétique, profonde et simple comme un conte de fée. Dans un certain sens, ce Manole est un autre Mateï, orgueilleux et méprisant, solitaire et fanatique comme lui, mais son dogme est autre: il s'agit chez lui de la pensée mathématique, de la science abstraite, et exacte. Manole est un prince créateur appartenant à l'espèce des personnalités contaminées par l'orgueil luciférien; s'il a du génie, il manque en échange de sentiment (autrement dit d'humanité); c'est pourquoi, comme sous le poids d'une malédiction, tout ce qu'il atteint meurt, se fige, se brise. Dans ses calculs parfaitement articulés, un seul élément, l'élément essentiel, fait défaut: le bien, le bonheur des hommes. Et ce n'est que lorsqu'il aura racheté sa faute, lorsqu'il aura pris sa part de la souffrance du monde, lorsqu'il aura travaillé de ses propres mains, lorsqu'il aura appris à recevoir et à donner, que la malédiction perdra sa force et que le héros accédera à la qualité suprême, celle d'homme pareil à tous les autres, celle de mortel.

Ce thème de la puissance, des pièges et des limites de la raison traverse tous les écrits tant soit peu importants du dramaturge. Horia Lovinescu croit en la raison, en tant qu'attitude fondamentale, et en l'homme, en tant qu'être rationnel; il croit en un univers logique et cohérent. La condamnation sans appel de Mateï, l'inventeur de mirages, a été son premier manifeste philosophique. Cependant le besoin s'est fait peu à peu sentir, chez lui, d'envisager le problème d'un autre point de vue; son talent et sa sensibilité face au réel, à la nature même, complexe et contradictoire de l'existence, lui ont permis de découvrir que la raison prise en soi, élevée au rang de dogme et de clef universelle produit un être humain tout aussi tronqué que par d'autres mutilations. Faite de lumière et d'obscurité, de clarté et de mystère, de spiritualité et d'instinct, d'harmonie et de chaos, la vérité de l'univers humain ne saurait être coupée en deux. Pour l'écrivain, accepter cette vision a signifié entrer dans l'étape décisive de sa création. Hans (dans *Et in Arcadia ego* [2]) — lequel a la révélation des inexplicables connexions des destinées et n'est pas par un pur hasard, un mathématicien — ou le sculpteur Manole Crudu (dans *la Mort d'un artiste* [3]) sont des personnages qui ne s'arrachent qu'au prix d'un dur et douloureux effort à la carapace protectrice qui est leur manière lénifiante mais simpliste de comprendre la vie et ils n'acquièrent le droit à la connaissance qu'après avoir vécu chacun leur drame. Sculpter avec tout ce qu'il lui reste de force la statue qui lui permettra enfin de regarder en face les terrifiants

[2] V. R. R. n° 3/1973
[3] V. R. R. n° 1/1965

fantasmes, les ténèbres du monde et de la conscience, c'est pour l'artiste un acte de libération et de reconquête de son intégralité. Pour cristalliser un humanisme véritable, la pensée et l'art modernes ont besoin de cette expérience.

★

Mais qu'est-ce donc que cette substance, plus dense et plus précieuse que l'uranium, tout aussi difficile à extraire à l'état pur, filtrée à travers des tonnes d'événements et de biographies et que Horia Lovinescu nomme « l'humain »? J'ose supposer que cette recherche est le but de toute sa littérature. A sa synthèse participent une foule de personnages: ceux qui apportent l'amour-passion, la jeunesse comme état et comme force régénératrice, la simple compassion amicale, le dévouement, la sérénité. Mais surtout les grands héros, destins-projections des aspirations collectives, conçus en des dimensions quasi mythologiques, appelés, pour mériter leur investiture, à gravir une dure montée, à obtenir leurs droits au prix de bien des souffrances; Manole-l'artiste, Manole-le constructeur, Rareş-« le remplaçant », celui qui, précipité du haut de sa superbe est obligé de remonter, pas à pas, le Golgotha de sa mission de prince régnant. Pareils aux élus des légendes, qui doivent rapporter l'élixir de vie, afin de découvrir en eux-mêmes la bravoure, la foi et la générosité, ils sont soumis à de rudes épreuves; ni l'humiliation, ni la faute, ni le péché ne leur sont épargnés, parce qu'ils ont pour mandat d'être les représentants de l'homme, dans tout ce qu'il est, esprit et corps. Pour être pêcheur d'hommes, Rareş doit tout savoir, connaître jusqu'aux exorcismes les plus secrets. . . L'existence est expérience. Horia Lovinescu ne veut pas de héros innocents: en fait foi, sans équivoque aucune, la parabole de Caïn et d'Abel, reprise à la fin d'un âge historique, dans un avenir supposé, en plein désert « de cendre » où les deux rameaux du tronc sont à nouveau face à face. Tous les degrés de la civilisation ont été parcourus, il savent tous deux tout ce que l'on peut savoir, la coupe a été vidée jusqu'à la lie; le dilemme cependant demeure; Abel doué de toutes les vertus, bon et compatissant, mais las de tant de contemplation, n'est pas en état de faire autre chose que de s'offrir, lucide et de bon gré, à l'arme de son frère, afin de hâter le dénouement; c'est qu'il lui manque l'énergie d'affronter la vie humaine, telle qu'elle est, même tachée de sang, chargée de fautes et de crimes, d'impulsions et de voluptés. Cette « retraite dans la pureté » paraît à l'auteur plus stérile — donc plus coupable — que tous les péchés de Caïn l'assassin, dont la vie entière n'a été qu'une violation systématique des dix commandements et de toutes les normes de la vie en commun: mais celui-ci, au dernier moment, s'est racheté en procréant. Chose curieuse: c'est dans cette pièce inégale, ambiguë et qu'assombrit l'aile du scepticisme, que Horia Lovinescu a affirmé la conviction fondamentale, à laquelle tendaient, plus ou moins explicitement, ses œuvres et selon laquelle la valeur morale ne réside pas dans le renoncement, l'ascèse, le sacrifice noble mais stérile; elle est au contraire, un acte de fécondité. Qu'il s'agisse, comme ici, d'une vie nouvelle, ou d'une œuvre d'art, ou de la résurrection d'une âme desséchée par l'isolement. C'est ainsi qu'il faut juger les héros, qu'il faut juger les hommes: par ce qu'ils laissent derrière eux. Dans ce sens — et quel que soit, dans la balance, le poids des fautes et des péchés — le geste politique de grande envergure de Rareş est, en premier lieu, valeur morale. Parmi les héros du dramaturge, il est peut-être celui qui équilibre le mieux, dans son être humain, l'idée et le destin, par rapport à la signification et à l'unicité de personnage théâtral vivant.

Un écrivain qui se pose de tels problèmes ne parcourt pas une route aisée; s'il se détend parfois à l'aide d'une comédie du cœur *(Une maison honorable)* ou d'un échafaudage policier *(l'Homme qui. . .)*, ne figurant pas dans les éditions de ses œuvres, la chose est normale et sans con-

séquence aucune: nul ne saurait vivre que sur les hauteurs. Ce qui importe, c'est l'expérimentation de ce mode dramaturgique qui est l'essai philosophico-poétique. Inutile d'en relever les difficultés dans la transcription théâtrale; mais il y en a d'autres, plus grandes, de nature strictement littéraire. L'incorporation de l'idée en symbole, exerçant sa fonction sur le plan philosophique aussi bien que sur le plan artistique, tout en conservant ses virtualités d'automouvement dialectique à l'intérieur d'une action — c'est là ce qui constitue l'ambition la plus intéressante de la dramaturgie de Lovinescu. La réussite *(l'Homme qui a perdu son humanité)* ou l'échec *(le Paradis)* dépendent de la mesure dans laquelle l'écriture adhère à l'idée. Dans un contexte chargé à tel point de significations, chaque mot et chaque geste se répercutent dans un système de résonances ayant ses propre lois; ainsi, ce qui est convaincant ou purement et simplement captivant dans la structure du drame psychologique réaliste traditionnel peut paraître ici mineur, faux ou, ce qui est pire, trivial. C'est ce qui se passe lorsque l'écrivain essaie, par exemple, de transplanter tel quel le thème de l'érotisme: l'instinct pur, candide *(le Paradis)* ou ses déviations répugnantes (la relation entre Ana et le Vieillard du *Jeu de la vie et de la mort dans le désert de cendre)*. A son tour, la vision comique ne s'intègre pas mieux dans ce tissu apparemment diaphane, où cependant chaque fil est une corde de musique en acier. Il faudrait créer un langage dramatique nouveau et singulier, tout à la fois épuré et plein de sève. . . Mais il s'agirait là d'un autre article.

ILEANA POPOVICI

LE THÉÂTRE DES PLUS JEUNES ACTEURS

Institut d'Art Théâtral et Cinématographique «I.L. Caragiale», Studio de théâtre de l'I.A.T.C. C'est ce que nous annonce l'enseigne lumineuse d'une vieille ruelle, située dans le périmètre central de Bucarest, à deux pas du Théâtre de Comédie.

Là se trouve l'atelier de l'Institut, son laboratoire de travaux pratiques, le Studio où est présenté au public le fruit des efforts déployés, quatre ans durant, par les professeurs et les étudiants. Il s'agit aussi, dans une égale mesure, d'un théâtre professionnel, le dixième de la capitale roumaine. De là, depuis plus de deux décennies, partent chaque année, vers le début de l'été, de nouvelles promotions d'acteurs qui prennent le chemin des quarante théâtres du pays. Source intarissable de jeunesse et de fraîcheur! Peu d'écoles de théâtre du monde peuvent s'enorgueillir de posséder leur propre Studio où les étudiants-acteurs puissent vérifier — en affrontant le public, sous l'égide et la surveillance attentive de leurs professeurs — leur force créatrice, leur talent. Il s'agit d'une féconde expérience sur le plan de l'imbrication harmonieuse de l'enseignement et de la production. Là déjà, sur la scène du *Studio de théâtre*, peuvent être entrevus les grands talents du théâtre de demain. Là, à la température élevée des jours et des nuits de répétition, se trempent les personnalités, s'affermit l'esprit d'équipe, se développe le style de l'école roumaine de théâtre. En témoignent les innombrables distinctions conférées aux spectacles par le truchement desquels les étudiants-acteurs ont représenté le *Studio de théâtre de l'I.A.T.C.* aux manifestations, qui ont joui d'une large participation internationale, de Southampton, Zagreb, Nancy, Erlangen, Wroclaw, etc.

Que se passe-t-il là, sur la scène minuscule du Studio, dans le plus jeune théâtre de la capitale, comme il nous plaît de l'appeler? Assistons-nous à quelque spectacle?

Ou bien sommes-nous appelés à assister à une heure ou deux d'étude appliquée? Les jeunes qui évoluent sur les planches sont-ils des étudiants? Sont-ils des acteurs? Devons-nous les considérer avec la bienveillante compréhension que nous témoignons aux élèves? Ou bien les juger selon l'exigence dont nous faisons preuve à l'égard des acteurs professionnels? De l'automne à l'été suivant, est-ce une année universitaire ou une saison théâtrale qui se déroule là? L'une et l'autre, bien sûr. On

Le Roi Cerf de Carlo Gozzi

ne saurait délimiter nettement les choses. Les acteurs sont encore des étudiants, les étudiants sont déjà des acteurs. Entre le statut d'apprenti et le statut de professionnel, on a peine à tracer une ligne de démarcation. Demain même ils franchiront le seuil des théâtres, ayant des droits et des devoirs égaux à ceux de n'importe quel membre de leur troupe future. « Vieux » parmi leurs collègues d'école, ils sont les benjamins des théâtres qui les attendent.

Du point de vue organisationnel, le *Studio de théâtre* a des devoirs égaux à ceux de toute institution professionnelle. Bien que placé sous la protection de l'I.A.T.C., il a son propre directeur, un professionnel de la scène, qui élabore le plan de travail du Studio et coordonne toute son activité. Des raisons assurément pédagogiques — étayées sur la nécessité d'habituer l'étudiant-acteur, alors qu'il se trouve encore sur les bancs de l'institut, à l'atmosphère de travail d'un théâtre, de l'accoutumer à la discipline des répétitions aussi bien qu'à la rythmicité des spectacles — ont poussé le Studio à adopter le statut de fonctionnement des théâtres, à se conformer à un plan d'activité qui comprend des représentations données tant sur sa propre petite scène que dans d'autres localités, à poursuivre la réalisation de revenus provenant de la vente de billets, revenus affectés ensuite au montage des spectacles. Mais tout cela n'a lieu ni en dehors ni au détriment du répertoire établi qui, sous tous les rapports, revêt un caractère prioritaire. A cet égard, la parole décisive appartient aux professeurs qui, dès l'admission des candidats à l'Institut, ont assumé la responsabilité de former ceux-ci au long de quatre années d'études. Le répertoire du *Studio de théâtre de l'I.A.T.C.* n'est qu'en second lieu un répertoire du public; c'est, en premier lieu, un programme complexe et exigeant d'étude et d'affirmation aussi plénière que possible des individualités artistiques. L'établissement de ce répertoire est, sous cet angle, un examen que passent tout d'abord les professeurs. L'examen de ce répertoire nous dévoile les objectifs pédagogiques poursuivis ainsi que le degré de confiance que les professeurs accordent à leurs disciples.

Attardons-nous un instant sur le répertoire qui est, en même temps, la base du programme d'étude que les deux professeurs, le metteur en scène Sanda Manu et l'acteur Octavian Cotescu, ont, de pair avec leurs assistants, établi à l'intention

Un pièce d'actualité: *Samedi à Veritas* de Mircea Radu Iacoban

de la plus récente promotion d'acteurs, particulièrement douée et constituant, de l'avis unanime, une véritable et complète équipe de théâtre. Voici les titres des pièces figurant au programme: *le Procès Horia* d'Al. Voïtin (fragments) et *Une fête princière* de Teodor Mazilu; *Samedi à Veritas* de Mircea Radu Iacoban; *l'Opéra de quat' sous* de Bertolt Brecht; *Montserrat* d'Emmanuel Roblès; *le Malade imaginaire* de Molière; *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche et *le Roi cerf* de Carlo Gozzi. Un trait commun à toutes ces pièces choisies par les professeurs et les étudiants-acteurs: leur valeur éducative et leur tenue artistique. Quels que soient leur genre, l'aire thématique abordée, leur registre d'écriture, les pièces composant le répertoire de cette année témoignent de l'attitude active que la direction de l'I.A.T.C. et les professeurs de l'institut ont adoptée à l'égard du rôle politique-éducatif des textes qui font l'objet des études. Ce qui, néanmoins, constitue un élément spécifique, ce qui confère une note à part à ce programme c'est la large diversité des genres, le fait que — classiques ou modernes, drames ou comédies — ces pièces donnent lieu à des études complexes, à l'approche de styles d'interprétation des plus différents. Dominante est la comédie. Et ce pour la bonne raison qu'au sein du groupe des vingt-deux étudiants-acteurs, les aptitudes de la majorité ont trait à la comédie. Comme cependant le groupe compte aussi des éléments doués pour le drame et que la nécessité de l'étude impose également l'abord de ce genre, on a choisi des fragments de pièces à sujet historique, *le Procès Horia* d'Al. Voïtin et le drame *Montserrat* d'Emmanuel Roblès, toutes deux offrant à plusieurs jeunes acteurs l'occasion d'analyser le comportement de certains caractères dans des circonstances dramatiques. L'initiative des professeurs, concrétisée dans les spectacles réalisés, a prouvé que les interprètes pouvaient rendre avec une profonde vibration dramatique, atteignant parfois au tragique sublime, les moments caractéristiques du destin de ces héros pour la liberté. Mais, comme nous le faisions observer, l'accent porte sur le côté comédie du répertoire. Entendons-nous: sur le côté comédie, sans glisser sur la pente facile du divertissement, mais en abordant des partitions des plus ardues, qui comportent des solutions d'une grande difficulté professionnelle. Car on comprendra aisément que *l'Opéra de quat'sous* implique un investissement de vertus complexes, une unité d'équipe mais aussi une diversité de moyens, ainsi que la maîtrise du fameux effet de « distanciation » et des *songs* si difficiles,

Un *Malade imaginaire* dans l'interprétation des jeunes acteurs

propres au style de Brecht. Et il en va de même, par ailleurs, du timbre spécifique de la tragi-comédie de Teodor Mazilu: *Une fête princière* exige des interprètes des moyens frisant les procédés du comique absurde, traversé néanmoins par une onde tragique. Le travail des professeurs avec les étudiants témoigne d'efforts, couronnés de succès, visant à mettre au jour des ressources qu'on a souvent peine à soupçonner, à familiariser les élèves avec une large gamme de moyens interprétatifs, à exiger d'eux non pas à tout prix de minutieuses compositions typologiques réclamant en premier lieu une virtuosité professionnelle (à commencer par l'art du maquillage), mais, mieux, l'assimilation de la modalité comique en général, cette disponibilité intérieure nécessaire à la compréhension du côté drôle de la vie, cette joie du jeu et ce discret « détachement » à l'égard du rôle, qui constituent le véritable signe d'une bonne formation d'interprète comique.

Une année (universitaire) ou, pour être plus précis, une saison théâtrale durant, les acteurs frais émoulus entretiennent ainsi, soir après soir, un dialogue avec leur public, passant l'examen suprême de la solidité de leur instruction.

VIRGIL MUNTEANU

UN SOUFFLE NOUVEAU CHEZ LES JEUNES METTEURS EN SCÈNE

L'un des traits constants de la scène roumaine — de son public aussi d'ailleurs — c'est l'esprit réceptif devant l'inventivité de ses artistes, devant l'effort visant à une vision fraîche, nouvelle, d'une pièce. Les jeunes générations de metteurs en scène et d'acteurs ont toujours eu un mot important à dire à cet égard, et c'est ce qui se passe aujourd'hui aussi dans le théâtre roumain. Voilà pourquoi nous avons choisi, pour le carnet théâtral de ce numéro, quelques spectacles que nous considérons caractéristiques pour l'originalité de l'interprétation que nous en donnent certains metteurs en scène roumains parmi les plus doués: originalité non pas gratuite, mais fondée sur le désir de mettre en lumière certains sens philosophiques de substance qu'autorisent les textes et qui, présentés au public, peuvent être matière à réflexion.

La Nuit des Rois

...célèbre comédie shakespearienne, a été montée au prestigieux Théâtre National de Cluj-Napoca par Aureliu Manea — un metteur en scène dont la personnalité s'est imposée dès l'époque où il n'était encore qu'étudiant. Démontrant son goût pour les textes classiques, particulièrement pour la revitalisation de ceux-ci au point de vue de l'actualité, Manea, qui a présenté jusqu'ici et non sans succès des pièces de Sophocle, Racine, Ibsen, Jean Cocteau, a maintes fois soulevé de vives disputes, toujours constructives.

Dans le cas qui nous occupe aujourd'hui, Manea s'efforce de découvrir une nouvelle « clef » du texte, un point de départ qui justifie tous les quiproquos et les travestis propres au classique imbroglio de comédie. Et il le trouve dans le titre même de la pièce: car, pour lui, la Nuit représente, dans un esprit à la Goya, le « sommeil de la raison », qui rendant les hommes fous, en fait des êtres méconnaissables, vicieux, déséquilibrés et, par là, ridicules. La nuit sépare le frère de la sœur, réassemble au hasard les couples amoureux, offre des illusions pénibles à des gens sensés et les aveugle au point...

d'en arriver à prendre une femme pour un homme. Mais l'arrivée du Jour, et, avec lui, celle du réveil de la raison, rétablit l'équilibre des rapports et instaure à nouveau le règne de la normalité.

C'est justement cette transition du jour à la nuit qui nous a paru réalisée d'une manière intéressante dans le spectacle du théâtre de Cluj-Napoca ; la clef de l'interprétation dont nous venons de parler est mise entre les mains du spectateur. Les acteurs entrent en scène sur un fond sonore alangui (une incantation populaire, rendue par une grande chanteuse de folklore roumain, Maria Tănase) et une gracieuse fatigue les mène sur toute l'étendue du plateau. Pas une parole n'est prononcée; seuls, les regards perdus cherchent l'ineffable. Puis le moment de transition s'achève et l'arrivée de la nuit chasse de la scène, pour un instant, les personnages qu'elle ramène ensuite explosifs, dynamiques, chacun sous l'emprise d'un autre démon; enfin, l'élucidation des situations et le happy-end succèdent une fois de plus à une scène mélancolique, éloquente en ce qui concerne les changeantes « saisons du jour »...

Il est vrai que la distribution du spectacle est assez inégale (comme talent et conception esthétique) et que l'illustration musicale pèche par une éclectique absence d'unité. Il convient cependant de mentionner, parmi les collaborateurs du metteur en scène, Paul Salzburger, le scénographe (auteur de fort beaux costumes, combinaison ingénieuse de classique et de moderne) et quelques acteurs: Anca Neculce-Maximilian (Olivia), Ana Maria Dominic (Maria), Nicolae Iliescu (Feste) et Gelu Ivaşcu (Malvolio).

Le Mariage...

...pièce d'un autre classique de la littérature universelle, N.V. Gogol, doit sa mise en scène au Théâtre Dramatique de Baïa Mare à Iulian Vişa, fraîchement émoulu de l'Institut d'Art Théâtral et Cinématographique « Ion Luca Caragiale » de Bucarest. Après un spectacle de diplôme *(Les Fourberies de Scapin)* peu concluant, Iulian Vişa a retenu l'attention par la *Tragédie de la jeune fille*, de Beaumont et Fletcher, montée au Théâtre d'Etat de la ville de Sibiu, mais ce n'est que dans le spectacle qui nous occupe qu'il a donné la mesure de ses possibilités.

Ce qui nous paraît digne d'intérêt dans cette représentation, c'est la conjugaison du comique et du tragique en une intuition parfaite de l'essence gogolienne. Car le mariage que l'entremetteuse Fiolka et le proxénète Kotchikariov s'efforcent de combiner entre le fonctionnaire Podko-

Scène du *Mariage* de N.V. Gogol

lésine et Agafia Tikhonova, fille de commerçant, présente, au-delà du comique apparent, un sens profondément dramatique: il s'agit là, au fond, d'un violent réquisitoire contre la déshumanisation. Dans la vision de Iulian Vişa, ce qui empêche la réalisation du mariage, c'est une anxiété quasi kafkaïenne, autrement dit une crainte imprécise et bizarre, fondée sur le sentiment de l'échec social et de son reflet sur le ratage érotique, bref, fondée sur la toute-puissance des préjugés. Il semble que l'auteur de la mise en scène nous dise que l'homme gogolien est privé de liberté et que, dans ce cas, il ne peut opter. Voilà pourquoi, lorsque le mariage est prêt à réussir, Podkolésine (de même que Ivanov, le héros de Tchekhov) s'effondre,

tandis que l'hypothétique mariée devient folle. Juché sur les coffres renfermant la dot d'Agafia, le héros principal se jette dans l'abîme et brusquement la toile de fond s'éclaire d'une lumière couleur de sang. La couleur et le geste acquièrent une acception précise. Le metteur en scène démontre que, lorsque dans une pièce (comme dans la vie) existe « un marché où une marchandise est vendue au plus offrant », lorsque « l'homme, en tant que créature, disparaît pour devenir l'auxiliaire de certains rangs sociaux, de certains actes de succession » (citation du cahier-programme), la fin ne peut rien

Scène du *Dictateur* d'AL. Kiriţescu

◀ *La Nuit des rois* de William Shakespeare. Théâtre National de Cluj-Napoca

avoir de joyeux; bien au contraire, une interprétation pareille met en lumière, d'une manière grave et lucide, les idées du texte de Gogol. Pour collaborer à la réussite de son spectacle, Iulian Vişa a eu la chance de disposer d'un acteur de talent, fait semble-t-il pour interpréter les héros de l'écrivain russe: Vasile Grădinaru (Podkolésine) et d'un scénographe inventif, ayant le sens du comique et de la couleur: Vasile Paulovics.

Le Dictateur

...pièce du dramaturge roumain contemporain Alexandru Kiriţescu, a été mise en scène au théâtre d'Oradea par Sergiu Savin, artiste passionné et raffiné, qui semble s'être fait une habitude de renverser, en apparence, la situation de base du texte. C'est ce que nous avions déjà remarqué dans *le Choix* d'Alexeï Arbouzov et dans *De certaines lacunes, déficiences et difficultés dans le domaine de l'amour*, la récente comédie de Al. Mirodan, ou encore dans *le Petit Soldat de Plomb* de Sacha Lichy.

Le Dictateur est un violent pamphlet lancé aux dirigeants fascistes de la Roumanie des années 40. Ecrit en 1943—1944, le texte n'a rien perdu de sa vigueur, grâce à la modernité du style et de l'exposé du conflit, qui n'est pas sans nous rappeler le théâtre politique de Brecht, de Piscator et de Peter Weiss. Partant de l'une des répliques banales de la pièce (« c'est

comme s'il y avait ici une lumière de caveau ») et l'interprétant comme une réelle suggestion, Sergiu Savin s'applique à accentuer, non pas les intentions comiques du texte mais au contraire, les plus sombres, les plus grotesques. Le héros central incarnant symboliquement l'esprit rétrograde, qui va jusqu'au crime, en passant par la corruption et la bassesse (et que l'auteur désigne laconiquement sous le nom vague du « Premier ») nous apparaît beaucoup plus dangereux sur la scène que dans le texte, du fait qu'il se dissimule derrière un masque d'humanité, de sympathie, de compréhension du prochain. De même, son bras droit, Profir, l'inspecteur de police, traverse la scène à pas lents, sans mot dire, mais de ses yeux d'oiseau de nuit il scrute l'obscurité et supprime les gens avec la dextérité d'un tueur professionnel. Enfin, le cadre scénographique, signé par Tatiana Manolescu-Uleu, cache dans chacun de ses éléments, dûment comprimé, un ressort effroyable toujours prêt à déclencher une catastrophe aux gigantesques proportions (telle la deuxième guerre mondiale, qui constitue la toile de fond devant laquelle se déroule l'action).

Maintes fois attirés par les valences comiques du texte et ressentant, dirait-on, le besoin d'une relaxation, les interprètes, compte tenu de la ligne générale imprimée par le metteur en scène, n'ont pas toujours été conséquents. Mais ce qui demeure important dans tout ceci, y compris la discussion autour d'autres créations de la jeune génération de metteurs en scène — c'est le fait que ceux-ci sont à même de proposer de nouvelles lectures du texte dramatique et de les argumenter d'une manière aussi intelligente que convaincante.

BOGDAN ULMU

ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS

● L'Union des Artistes Plasticiens de la République Socialiste de Roumanie a décerné les prix suivants (pour 1974): *Prix de l'U.A.P.:* DAN HĂULICĂ, pour toute son activité de critique d'art. *Peinture:* PAVEL CODIȚĂ pour les œuvres présentées à l'Exposition consacrée au XXXe anniversaire de la Libération de la Roumanie, pour ses tableaux du Salon de peinture et de sculpture de la Ville de Bucarest et pour son exposition personnelle à la salle « Orizont » de la capitale roumaine. SILVIA RADU pour ses tableaux de l'Exposition consacrée au XXXe anniversaire de la Libération de la Roumanie, pour ceux qu'elle a exposés au Salon de peinture et de sculpture de la Ville de Bucarest ainsi que pour le panneau « Neptune », destiné à la station balnéaire du même nom, sur les bords de la mer Noire. *Arts graphiques:* DAN ERCEANU, pour ses œuvres présentées à diverses expositions: celle, annuelle, consacrée à ces arts, celle qui célèbre le XXXe anniversaire de la Libération de la Roumanie, celle du Salon de gravure de Cluj-Napoca, ainsi que diverses autres qui, en 1974, ont fait connaître les arts graphiques roumains à l'étranger. *Arts décoratifs:* IOANA ȘETRAN, pour « Richesse » (céramique glaçurée) présentée à l'exposition du XXXe anniversaire de la Libération de la Roumanie et pour les œuvres exposées en 1974 à Cluj-Napoca lors du symposium de céramique. *Critique:* TITUS MOCANU, pour ses études de critique et de théorie de l'art contemporain publiées dans les revues « Arta » et « La Roumanie d'aujourd'hui », pour l'étude introductive au livre « Images du temps » et pour le cycle de conférences sur l'esthétique de l'art contemporain données à l'Union des Artistes Plasticiens en 1974. *Art monumental:* MIRCEA SPĂTARU, sculpteur de Cluj-Napoca, pour son « Michel le Brave » présenté à l'exposition du XXXe anniversaire de la Libération de la Roumanie et pour son monument dédié à Nicolae Bălcescu. *Scénographie:* HELMUTH STURMER pour ses décors destinés à l'« Hamlet » du Théâtre « C. I. Nottara » de Bucarest, pour ceux qu'il a imaginés pour « Au-delà des sables » et pour « l'Esprit de l'or », films roumains. *Le Prix récompensant les prototypes* est allé à un groupe formé par CONSTANȚA BUZĂU NICULESCU, ILEANA DĂSCĂLESCU, CELA NEAMȚU GRIGORAȘ, GETA VIȘAN, OLGA CONSTANTINESCU et ELVIRA PREOTEASA, pour les modèles de tissus d'imprimés imaginés par elles et multipliés par l'entreprise « Dacia » de Bucarest. *Prix destinés aux artisans populaires:* ION PAVEL, sculpteur sur bois à Negrilești, commune du département de Vrancea. *Le Prix de la Critique* est allé à ȘERBAN GABREA pour ses « Champs galactiques », ouvrage présenté à l'exposition « Art et énergie ».

● *Les trésors des Hauts-Pays*, c'est le titre qui a été donné au Festival d'ethnographie et d'art populaire organisé à Suceava, auquel ont participé, outre des rhapsodes et des créateurs de folklore de la zone nord de la Moldavie, de nombreux collectionneurs d'art populaire, des spécialistes en muséographie et des chercheurs de Roumanie.

● Le sculpteur roumain GEORGE APOSTU est l'un des artistes auxquels ont été accordés *le Premier prix* et *la Coupe* du Concours de peinture et de sculpture organisé par l'Accademia di Romania de Rome et par le Syndicat italien des artistes professionnels.

● Les salles du Foyer de l'Art de Bucarest ont abrité une exposition d'art graphique de Cuba: des affiches politiques de FELIX BELTRAN, des portraits de J. A. GOMEZ, des affiches sportives de LUIS RODRIGUEZ, des affiches cinématographiques de LUIS VEGAS et des affiches sur divers sujets de A. ALONSO.

DEUX FILMS—UNE MÊME GÉNÉRATION

La jeune génération et ses problèmes, ce sont là des thèmes qu'aborde avec une résolution croissante la production roumaine de films. Dans ces films dits « de jeunesse » il s'agit de passions, de confrontations, et leur objet est moins de résoudre des problèmes que de rendre une image vivante, réelle de la génération montante et de « ce qu'elle veut ». Notre choix s'est porté sur deux d'entre ces films: *la Montagne cachée* et *Philippe le Bon*. Non pas seulement du fait qu'ils représentent bien le cinéma roumain de l'heure présente, mais aussi de celui qu'ils constituent deux modalités totalement différentes d'envisager la jeune génération. Différentes, car leurs réalisateurs, Andreï Cătălin Băleanu pour le premier et Dan Piţa pour le second, ne se ressemblent guère. Ni comme formation, ni comme tempérament artistique, ni comme vision.

La Montagne cachée
ou la pudeur des sentiments

Dans le film de début du jeune Andreï Cătălin Băleanu, le problème soulevé est délicat: c'est celui des enfants élevés par un seul parent, et qui, arrivés à l'âge de l'adolescence, ignorent le sentiment de la famille, de sa chaleur. Parvenus à cet âge, les enfants dont les parents « ont refait leur vie », deviennent, apparemment très sûrs d'eux-mêmes, très lucides, très avisés, très froids; ils se refusent aux effusions, mais ils aspirent au fond à la chaleur des sentiments, leur froideur n'étant que bravade, que désir presque obsessif de démontrer qu'ils « se débrouillent » au moins aussi bien que les autres, les copains qui ont grandi au sein d'une famille. C'est le cas de Petru (rôle interprété par un acteur lui-même très jeune et très doué: Horaţiu Mălăïele), le héros de *la Montagne cachée*. Injustement soupçonné par son père — homme très important et très occupé — d'avoir volé de l'argent, Petru quitte le toit paternel. Il a un but: s'engager sur un chantier. Non pas un chantier quelconque, mais celui où il sait retrouver sa mère, laquelle, bien entendu, « a refait sa vie ».

L'acteur Florin Zamfirescu dans une séquence du film

Une fois arrivé, Petru apprend ce qu'il ignorait jusque-là: sa mère a trois autres enfants et le chef du chantier où Petru est appelé à travailler et devant lequel il s'agit pour lui de démontrer ce dont il est capable, est son mari. La première réaction de l'adolescent mûri avant terme est très prompte: refus total de s'intégrer à cette famille. Il « se débrouillera » tout seul, comme il l'a fait jusqu'ici. Il logera au baraquement, il mangera à la cantine, lavera tout seul son linge, et il n'acceptera aucunement que sa mère lui caresse la joue, comme à un enfant, devant tout le monde. Car il a — ah mais ! — l'âge de raison. S'il est venu au chantier ce n'est pas pour s'abriter dans le giron maternel, c'est pour démontrer qu'il est maintenant un homme dans toute l'acception du terme et qu'il sait travailler comme tout un chacun. La question se pose de savoir pourquoi il a choisi, pour sa démonstration, le chantier où il savait retrouver sa mère. A cette question, le film répond par touches successives, pleines de délicatesse: s'il est là, ce jeune si ferme sur ses jambes, c'est parce qu'il existe en lui un grand besoin de tendresse. Il est là, ce « dur », parce qu'il existe en lui une grande quantité d'enfance non réalisée. Il est là parce que dans les profondeurs de son subconscient gît un besoin inavoué de la vie de famille. Un besoin d'appartenir à quelqu'un. Petru essaie tout d'abord de le satisfaire ce besoin, en s'intégrant à la collectivité où il travaille et dont il s'efforce de se faire une famille. Mais non, la communauté la plus parfaite ne saurait remplacer celle-ci et finalement Petru se rapprochera de sa mère et des siens, et s'intégrera à cette manière normale et paisible de vivre, entouré d'amour et de tendresse. Le langage dont se sert Andreï Cătălin Băleanu pour nous exprimer cela est simple et chaleureux, et il le transpose dans une formule cinématographique délicate, dont les significations sont aussi transparentes que l'histoire contée. C'est un film fait de suggestions, un collage de séquences brèves, de cadres-répliques, pleins eux aussi de poésie, de tendresse, de délicatesse. L'œuvre toute entière vit d'ellipses reliées par des ponts vivants, longs premiers-plans silencieux, visages songeurs qui réussissent à communiquer par d'infinis silences mieux que par des paroles. Visages d'hommes que séparent le temps et l'espace, mais qui sont proches par les sentiments. C'est dans le silence que réside la plus grande valeur de ce film dont la principale caractéristique est la pudeur des sentiments; et, c'est ce silence encore qui, plus que tout, nous communique le message humain et chaleureux du film: ne regardez pas la désinvolture avec laquelle ce jeune arbore ses blue-jeans, éventuellement effilochés, ne regardez pas ses airs hautains, son sourire qui se veut ironique, ni son faux air de supériorité; mais regardez au-delà, car c'est au-delà que se trouve un immense besoin de tendresse, un grand désir d'appartenir à quelqu'un, un grand désir de communiquer avec nous, les moins jeunes, avec nous qui bien souvent jugeons mal la jeunesse et persistons dans notre erreur, du fait que nous nous en tenons, pour la juger, aux apparences.

Philippe le Bon
ou le besoin de communiquer

Du film de Dan Piţa, *Philippe le Bon* se détache un message identique ou presque. Mais exprimé sur un ton différent. Développé d'une autre manière, dans un autre milieu, dans une autre hypostase sociale de la jeune génération. Exprimé par un autre type de « héros » de notre temps. Philippe (excellemment interprété par Mircea Diaconu) ne connaît pas, lui, le handicap de Petru. C'est un garçon pourvu d'une famille et appartenant, en somme, à une espèce de clan. Il n'est pas seul. Ce n'est pas d'un manque de chaleur que lui viennent ses complexes, bien au contraire: ils lui viennent d'une chaleur pour ainsi dire déplacée, mal comprise et dont les manifestations sont erronées. Ses complexes donc lui viennent de sa famille, ils sont créés au sein de la famille et par la famille. Laquelle famille a des manières d'être, de penser, de se révéler, tout au moins

Les acteurs Draga Olteanu et Mircea Diaconu dans une séquence du film

anachroniques. Du fait qu'il ait échoué à son examen d'entrée à l'Université, Philippe doit chercher un emploi. Son désir serait de travailler dans une usine; son père ayant été tout d'abord ouvrier, il semble tout naturel au jeune homme de suivre la même voie. Ne serait-ce que pour continuer la tradition. Mais, comme il arrive assez souvent, le père, lui, voudrait que son fils fasse « autre chose ». Dans ce désir « d'autre chose » et animé de bonnes intentions, il le pousse à faire n'importe quoi, les besognes les plus aberrantes, pourvu que ce ne soit pas du travail d'usine. Et Philippe (le bon, donc le docile) suit point par point ses indications. A sa façon. Il essaie de tout, mais dès qu'il constate que le travail ne « colle » pas (comme, par exemple, celui de procéder à l'enregistrement des chiens et des chats dans un centre de vaccination), il le quitte. Puis, c'est un autre essai, tout aussi peu réussi et abandonné avec le même détachement qu'il avait eu pour l'accepter, dans l'unique désir d'obéir gentiment à son père. Et voilà qu'un beau jour, alors qu'il se livre à l'une de ses malencontreuses recherches, il retrouve un ancien camarade de son père, par le truchement duquel il apprend qu'au temps de sa jeunesse, son père s'est trouvé mêlé à une affaire douteuse, du fait de l'avoir tue, alors qu'il en avait connaissance. Donc, complicité par le silence. Le choc est terrible pour ce Philippe, si bon et si docile, mais sa réaction est à la même mesure: il cesse d'être « bon » dans le sens où il l'avait été jusque-là, c'est-à-dire lâche, inerte, soumis à la mentalité, somme toute, rétrograde de son père. Il se décide à prendre son sort en mains. C'est-à-dire d'entrer à l'usine, comme il l'avait désiré dès le début. De ce film, Dan Piţa a fait une subtile analyse des relations entre générations. En même temps que la fine et impitoyable dissection d'un milieu familial gâché par une mentalité hors de saison, mentalité du bien compris dans un sens étroit, non pas comme une réalisation du potentiel de l'individu qui suit son propre idéal de vie, mais comme une façon de se caser, de se créer une existence facile, à l'abri des problèmes, des responsabilités et des soucis. A la différence du film précédent, celui-ci s'exprime avec une franchise presque brutale. L'histoire se déroule d'une manière lapidaire, extrêmement lucide, avec le maximum d'objectivité face aux données du problème. La manière est classique, nettement classique, avec une parfaite probité professionnelle et une toute aussi parfaite connaissance de la force de choc de l'image et de sa grande importance dans un film qui a pour objet de transmettre, avec force, un certain message. Message qui se résume en l'occurrence en une seule réplique, celle du final. Elle appartient à Philippe. Celui-ci s'adressant à une fille fort jolie qu'il a maintes fois rencontrée et à laquelle il n'a jamais osé parler jusqu'ici s'exprime par un simple: « J'ai quelque chose à vous dire ! » « J'ai quelque chose à vous dire », c'est ce qui sort de la bouche de ce garçon si bon aux yeux des siens en s'adressant à la fille qui n'y comprend rien; au fond, le metteur en scène lui fait dire ce qu'il veut, lui, au sujet de la jeune génération, de son besoin de communiquer mais aussi de prendre sa part des responsabilités qu'elle doit assumer pour suivre son destin.

Cette génération — nous disent les auteurs des deux films qui lui sont dédiés — est loin d'être aussi invulnérable qu'elle le veut paraître, tout comme elle est loin d'être aussi gauche qu'elle nous paraît à nous. Avec autant d'énergie que de zèle, c'est une génération qui cherche son chemin. Le chemin de la vie.

EVA SÎRBU

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● A l'occasion des 375 ans écoulés depuis la première unité politique des Pays Roumains sous le règne de Michel le Brave, le Musée Brukenthal de Sibiu a organisé, de concert avec la filiale des Archives de l'Etat de la localité, une exposition dans laquelle figuraient — outre le célèbre portrait du voïvode par Ægidius Sadeler, peint en 1601 — de nombreux documents provenant des archives roumaines ainsi que les xérographies de documents nouveaux découverts dans les archives de Vienne, en Autriche.

● Dans le village de Căluĭ, relevant de Oboga, commune du département de l'Olt, s'élève un monastère dont l'existence est attestée par des documents datant de 1516. On peut y voir un portrait assez peu connu de Michel le Brave (1593—1601) aux côtés duquel figurent la Princesse Stanca, son épouse, ainsi que Pătraşcu et Florica, leurs enfants; là se trouvent également le portrait d'un autre souverain de Valachie, Petre Cercel — Pierre Boucle d'Oreille (1583—1585) et ceux d'autres personnalités de ce temps-là.

● Les salles « Dalles » et celles de l'Athénée Roumain de Bucarest ont abrité plus de quatre cents tableaux et une centaine d'œuvres statuaires dues aux créateurs d'art les plus représentatifs de la Roumanie, groupés lors de l'Exposition annuelle de peinture et de sculpture organisée par le Conseil de la Culture et de l'Education, et l'Union des Artistes Plasticiens.

● Une exposition de peintures naïves, œuvres d'un paysan du village de Buteni, dans le département d'Arad et dont le nom est SIMION MOŢ, a été organisée à Bucarest, à la « Casa Scriitorilor » — la Maison des Ecrivains.

UN GRAND ARTISTE ROUMAIN: IOAN ANDREESCU

Il y a cent vingt cinq ans que naissait l'un des plus grands peintres roumains du siècle dernier: *Ioan Andreescu.* Considéré à juste titre comme l'un des meilleurs paysagistes qu'ait jamais eus la Roumanie, il est loin d'être un inconnu à l'étranger et nombreux sont les ouvrages d'histoire de l'art, anciens et nouveaux, ainsi que les encyclopédies et les dictionnaires parus dans divers pays à en faire l'éloge. Néanmoins les mérites d'Andreescu ne jouissent pas encore de l'audience qui leur est due, principalement du fait qu'il n'a vécu que pen longtemps, qu'il n'a travaillé que neuf années durant et que c'est à peine si quelque 250 de ses tableaux sont parvenus jusqu'à nous.

Il a vu le jour à Bucarest, sans doute, le 27 février 1850; issu d'une famille de commerçants aisés, le futur artiste était encore au lycée lorsque son père perdit sa fortune. Sentant en lui un certain talent et obligé de venir au plus vite en aide aux siens, Andreescu profita de la fondation toute récente d'une section de dessin linéaire et de calligraphie à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, pour s'y inscrire. Ses études achevées, il réussit, au prix de longs et pénibles efforts, à se faire nommer professeur au Séminaire épiscopal ainsi qu'au collège de la petite ville de Buzău.

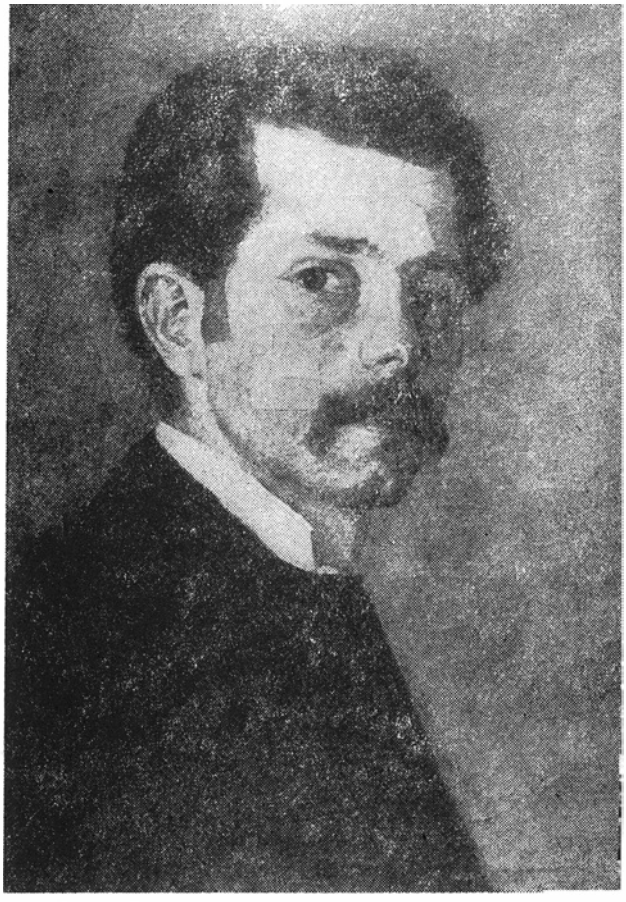
Quelques mois plus tard, le hasard voulut qu'en 1873, alors qu'il se trouvait à Bucarest lors des vacances d'hiver, s'ouvrît une exposition de la « Société des Amis des Beaux-Arts »; elle présentait une importante rétrospective d'œuvres d'artistes de Roumanie et d'ailleurs, appartenant à presque toutes les collections privées que comptait le pays à cette époque. Y figuraient entre autres près de 150 tableaux de Nicolae Grigorescu, le grand artiste roumain, peints à Barbizon et dans son pays. C'est à cette époque que, conquis par les vertus de la peinture de plein-air et par ses applications aux réalités roumaines, Andreescu déeouvrit sa véritable vocation.

Le peintre passa néanmoins six longues années dans la petite ville de province d'autrefois, où la vie culturelle et tout ce qui tenait à l'art trouvaient bien peu de place. Pourtant c'est de là que datent ses débuts, c'est là qu'il s'est formé; et déjà, comparativement à ses confrères, Andreescu s'avérait un artiste d'exception.

Il avait beaucoup appris de l'art de Grigorescu, avec lequel il avait de nombreuses affinités; l'un et l'autre aimaient la nature, les simples gens, le monde des bourgs et de la campagne; ils ressentaient tous deux le mépris des formules et des conventions mais aussi le plaisir de travailler d'après nature, en plein air. Et cependant, dès le début, le jeune peintre se montrait très différent du maître

qu'il admirait tant. Dissemblance qui provenait surtout de leur manière d'envisager la réalité: Andreescu y mettait un sentiment grave, sobre, retenu, déterminé peut-être par l'âpreté des conditions dans lesquelles il vivait; les vicissitudes de l'existence, après avoir troublé son adolescence, continuaient de le harceler. Concrétisé dans son art aux harmonies de couleurs originales et à l'expression énergique, ce sentiment cherchait des correspondances dans les aspects de la nature, tout comme le lyrisme romantique et souvent romanesque de Grigorescu les avait trouvées dans la pittoresque poésie du paysage. Avec cette particularité pourtant: Andreescu se montrait absolument réfractaire au pittoresque, et ne se laissait nullement émouvoir par les beautés extérieures. Ce que l'on peut constater principalement dans ses paysages où il peint de pauvres chaumières, disséminées ça et là dans les campagnes ou bâties aux abords du village, ainsi que dans ceux où il nous montre des arbres ou des bois dépouillés de leurs feuilles. Avec son lyrisme expansif, sa mélodieuse vivacité, Grigorescu, lui, s'arrêtait de préférence aux aspects enchanteurs de la nature; chez lui, la nature était tantôt en fête, tantôt sobre, mais d'une sobriété coquette, discrètement attrayante, jamais étrangère au charme de l'ornement; c'était presque toujours un spectacle, une occasion de confort visuel. Par contre, pour Andreescu, la nature était en général un motif de méditation, de recueillement spirituel, de dramatique invocation des problèmes de l'existence.

Si nous avons tenu à différencier d'une manière aussi nette la personnalité des deux maîtres roumains du siècle dernier, c'est que bien souvent les historiens d'art de l'étranger — et parfois même de Roumanie — partant du fait qu'Andreescu a affirmé sa vocation alors qu'il était enflammé par l'exemple que lui offrait la peinture de Grigorescu, négligent la personnalité du premier pour le subordonner au second. Plus encore a été exagéré



IOAN ANDREESCU: Autoportrait

le rôle joué sur le développement d'Andreescu par le contact direct avec l'école de Barbizon; sans fondements suffisants on a parlé — en méconnaissance de l'ensemble de l'œuvre d'Andreescu et surtout des tableaux qu'il a peints en Roumanie — de l'influence décisive qu'auraient eu sur lui Rousseau et Diaz, Millet et parfois même Courbet. Sans nier aucunement ce que le peintre doit indiscutablement à la communauté artistique européenne de son temps, il nous faut souligner que ses tableaux peints à Buzău, comme *Aux abords du village*, *Le Bois défeuillé* (collection de Iosif Broz Tito, Président de la R.S.F. de Yougoslavie), *La Foire de Drăgaïca* (Drăgaïca étant le nom d'une fête populaire), *Marché près de Buzău*, *Hêtres dans la forêt* — pour ne citer que les plus significatifs, les plus réussis — attes-

tent une manière de sentir profondément nationale, exprimée en une vision originale, parcourue par le frisson d'une poétique mélancolie. Dessin et coloris, composition et construction et, parfois, des accents d'une expressive naïveté, concourent à communiquer une tristesse grave, à laquelle se mêle, discrètement, un certain lyrisme. Il s'agit en l'occurrence d'un art réalisé avec une évidente économie de moyens, mais toujours avec une sincérité totale devant la nature, et avec un sens jamais démenti de l'harmonie picturale.

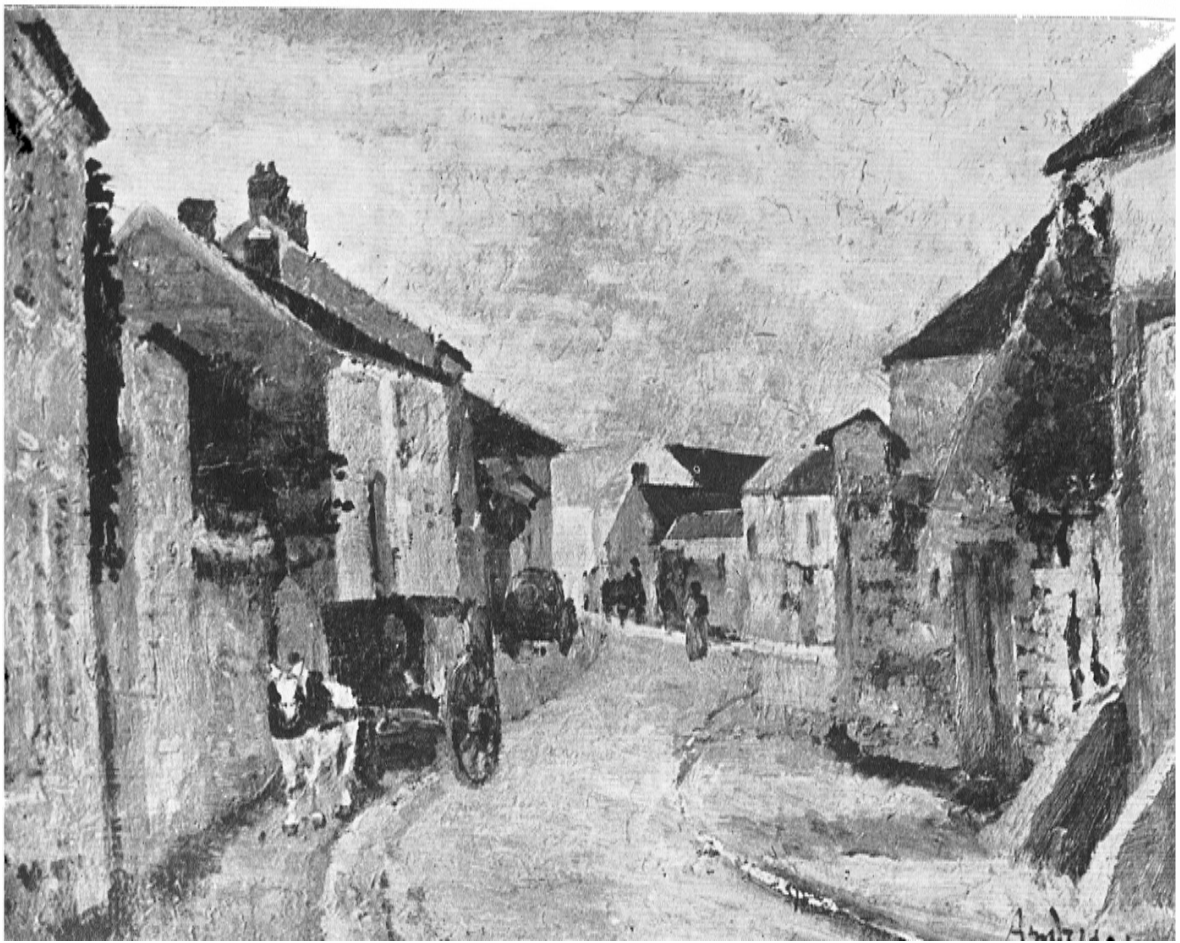
Après d'innombrables démarches, Andreescu réussit à la fin de l'année 1878 à obtenir une bourse d'études à l'étranger et au début de janvier 1879, il arrivait en France. Sans doute avait-il encore bien des choses à apprendre, néanmoins le jeune homme qui débarquait à Paris était déjà un artiste formé, assez maître de son métier pour voir deux de ses œuvres reçues au Salon de 1879: *Foire en Roumanie* (sans doute la *Foire de Drăgaïca)* et *Début de printemps* (tableau non identifié). Il s'inscrit à l'Académie Julian et se consacre à l'étude de la figure humaine, peignant des visages, des nus, des modèles en costumes, dont certains présentent un grand raffinement de couleurs et sont d'un charme tout particulier. Mais c'est à Barbizon qu'Andreescu passe le plus clair de son temps; hostile à tout académisme et à toute routine d'atelier, il y peint à son gré d'après nature. En plein champ ou en pleine forêt, parmi les simples gens de la campagne, l'artiste trouve le cadre le plus propice à son art dans lequel il s'efforce de mettre à profit l'expérience de ses devanciers. La plupart des peintres auxquels Barbizon devait sa célébrité n'étaient plus de ce monde et les peu nombreux survivants avaient abandonné la localité; c'est donc un Barbizon sans les créateurs de son école que connaît Andreescu. Mais le temps qui sépare l'artiste roumain de ses illustres prédécesseurs lui permet de s'exprimer en un langage plus moderne. Il faut aussi tenir compte que l'époque des études d'Andreescu en France est celle de la pleine effervescence de l'impressionnisme avec toute sa problématique rattachée à l'expression de la lumière et de l'atmosphère, à l'intensité de la couleur. Sans être essentielllement influencé par l'impressionnisme, mais sans demeurer indifférent non plus devant certaines de ses subtilités et certains de ses raffinements en matière de coloris, ou devant certains motifs, certains modes de composition (nous songeons particulièrement à Pissarro), Andreescu, pratiquant une peinture plus lumineuse, plus colorée que celle des adeptes de l'école de Barbizon, la dépasse sensiblement; s'il n'a pas recours aux effets contrastants de clair-obscur, s'il n'utilise guère le bitume, s'il ignore le procédé, il approfondit en échange les modalités d'expression propres à la peinture de plein air. Quelques vastes vues de forêts dépouillées, énergiquement construites, toute une gamme de paysages montrant des champs à la lumière grave des crépuscules ou sous des ciels nuageux, de tristes venelles souvent recouvertes de neige, des prés émaillés de coquelicots, des rochers sauvages sur lesquels veillent des pins et des bouleaux ou encore des saules au bord d'une eau, c'est là ce qui confère à cette période en tant que sujet, que sentiment et qu'interprétation, sa note la plus représentative; s'en détachent plus particulièrement les tableaux intitulés: *La Forêt de hêtres*, présentée en 1880 à Paris au Salon, *Le Chêne*, *Au labour*, *Paysage aux rochers et aux bouleaux*, *Forêt défeuillée*, *Les Rochers d'Apremont*, *Paysage avec maisons et arbres*, *Champ*, *Les Saules* (tableau actuellement prêté à la Nouvelle Galerie de Dresde) et, surtout *L'Hiver à Barbizon*, (exposé au Salon de 1881). Par son raffinement hors pair, ce tableau a maintes fois donné l'occasion de parler de l'«impressionnisme» d'Andreescu; sans fondement d'ailleurs, pour peu que l'on compare les œuvres, l'on a invoqué l'influence de Sisley. Chez Andreescu, à la différence des

IOAN ANDREESCU : Hiver à Barbizon

IOAN ANDREESCU : Hêtres dans la forêt

IOAN ANDREESCU : Paysage de France

→



mpressionnistes, la construction des formes demeure solide, elle ne se dissout pas dans la vibration de l'atmosphère, et la chromatique de ses tableaux est dépourvue de couleurs pures. C'est Jacques Lassaigne qui a eu l'intuition la plus juste en ce qui concerne Andreescu et son *Hiver à Barbizon;* dans un article de « La Revue Hebdomadaire » datant de 1936, il écrit que ce tableau « semble devancer le meilleur Utrillo »; affirmation qui donne à penser et qui est pleine de conséquences, car elle concrétise le pas en avant d'Andreescu par rapport à son temps, sa singulière modernité. C'est que sans être à proprement parler un peintre post-impressionniste, Andreescu dépasse l'impressionnisme par son attachement aux formes solides résolues par la couleur plus que par le raport des tons; mais ses solutions sont en même temps plus modernes que celles du post-impressionnisme (nous avons eu l'occasion de constater combien la réaction d'un grand nombre de Français devant *l'Hiver à Barbizon* était semblable à celle de Jacques Lassaigne).

En octobre 1881, rongé par la tuberculose et en proie à de grosses difficultés pécuniaires, car ses amis avaient négligé de faire renouveler sa bourse, Andreescu regagnait définitivement la Roumanie. Il avait fait entre temps, durant l'hiver de 1880—1881, un bref séjour à Bucarest, et la vente de quelques tableaux lui avait permis de prolonger — pour bien peu de mois — son séjour en France; toutes ses ressources étaient maintenant épuisées; l'artiste, qui n'avait plus longtemps à vivre, se savait condamné. Cependant il réussit encore au printemps de 1882 à ouvrir à Bucarest, salle Stavropoleos, l'unique exposition personnelle qu'il ait jamais présentée. Il y avait là soixante et quelques tableaux: paysages, fleurs, natures mortes, portraits de paysannes. L'artiste obtint un certain succès et ses œuvres trouvèrent, en partie, des acquéreurs; mais la satisfaction de ce début de consécration arrivait trop tard pour qu'il pût en tirer vraiment de la joie; entre temps la maladie qui le minait avait rapidement progressé. Une vue de Bucarest à l'aube, d'admirables *Roses roses, blanches et rouges*, un émouvant *Autoportrait* (inachevé) sont parmi les derniers, sinon les derniers tableaux qu'ait peints Andreescu. Son *Autoportrait* nous le présente debout (jusqu'un peu plus bas que la taille), très prématurément vieilli, la tête chauve, le visage décharné, le regard fébrile. Les bras croisés indiquent la résignation, et aussi une certaine sérénité. Mais dans les profondeurs de cette expression contenue, d'où ne se dégagent ni accent rhétorique, ni timbre pathétique, se lit le drame de l'homme. Le 3 novembre 1882, avant d'avoir accompli trente-trois ans, Andreescu fermait à jamais les yeux.

RADU BOGDAN

AU CENTENAIRE DU MUSÉE D'ART POPULAIRE

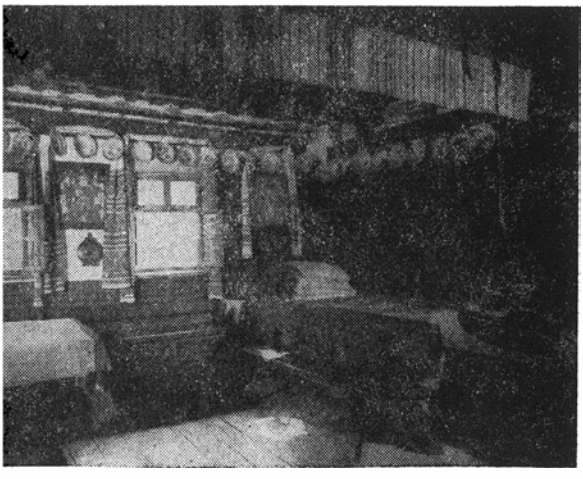
L'anniversaire d'une grande institution culturelle nationale est un événement dont les nombreuses implications dépassent les limites de la vie de l'institution même. Le centenaire du Musée d'art populaire de la Roumanie nous invite à méditer sur la vitalité de cette forme d'expression de notre peuple, sur l'intérêt manifesté depuis bien longtemps à l'égard de ces créations, enfin sur le sentiment de la nécessité de conserver ces admirables témoignages, sentiment éprouvé, d'une manière impétueuse, par maints érudits et collectionneurs.

Objets d'art et, dans une égale mesure, documents historiques, les créations du paysan roumain nous remettent en l'es-

prit la *Biblia pauperum*, ce prototype des livres imprimés, où les images remplacent le texte, inabordable pour la foule d'illettrés. Ignorant à notre tour nombre d'aspects de la vie du passé éloigné du peuple, nous parcourons ces éloquentes « illustrations » de l'existence matérielle et spirituelle de nos lointains ancêtres. Nous avons accoutumé d'aborder avec un insatiable intérêt toutes les manifestations de l'art populaire dès que nous les découvrons *in situ*. Une chemise brodée portée par une villageoise, la céramique fréquemment encore utilisée comme ornement dans les habitations paysannes, ou la sculpture artistique d'un pilier de terrasse font naître en nous, en tant que spectateurs, un sentiment d'admiration à l'égard aussi bien de la réalisation artistique que des efforts déployés en vue de la création de ces objets, tout de même fragiles pour l'emploi courant auquel ils étaient destinés.

De cette évocation des objets considérés sous le prisme de leur caractère fonctionnel, passons à une autre évocation, notamment celle du Musée du Village, fascinant panorama de la création artistique paysanne. Usant d'un terme cinématographique entré dans le langage courant, nous appellerons ce vaste ensemble un « stop cadre » d'une culture paysanne multimillénaire, parvenue au moment où par l'effet de l'évolution de la société, elle est, en tant que telle, en voie de disparition, bon nombre de ses réalisations s'intégrant toutefois — en vertu d'une récupération délibérée — aux multiples aspects de notre culture contemporaine. Les nouveaux rapports établis entre la ville et la campagne, l'industrialisation, l'accélération du rythme de l'existence, l'imitation du sommet par la base et l'adoption non organique de certaines formes de manifestation font que l'art populaire traverse de nos jours, au niveau du village, un processus de disparition ou de décadence. Aussi saluons-nous, pleins de gratitude, les collectionneurs qui, depuis des temps éloignés, ont prévenu les pertes ou les destructions de ces œuvres d'art du paysan roumain rarement égalées au plan européen, et l'école nationale d'ethnographes et de folkloristes auxquels nous sommes redevables du Musée du Village, l'un des premiers d'Europe, ainsi que du Musée d'art populaire devenu, cette année, centenaire.

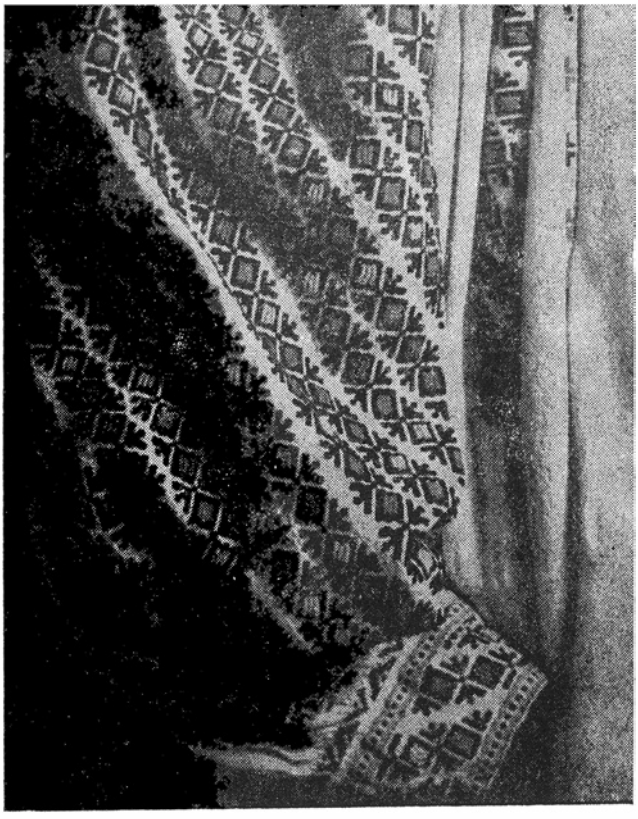
Intérieur d'une maison paysanne (Musée du Village)



Au terme de ce siècle d'existence, le Musée d'art populaire, qui représente dans notre pays la plus haute autorité en la matière et doit, en même temps, être le miroir fidèle et intégral de notre art populaire, a, après de longues pérégrinations, vu s'établir son siège dans un édifice princier — l'ancien palais Ştirbey — sis sur la Calea Victoriei au no.107, la rue de Bucarest aux souvenirs historiques les plus nombreux. Le musée est d'une grande richesse, tous les aspects de la création populaire y sont représentés. Tel qu'il était organisé il y a encore quelques années, il offrait une restitution de la géographie physique et spirituelle d'un espace situé à un carrefour d'anciennes cultures. Parmi toutes ces cultures, l'art populaire roumain s'est perpétué tel quel, certaines zones du pays enrichissant leur répertoire de formes ou d'ornements, sa base demeurant toujours la tradition locale. La collection de bois sculpté illustre à merveille l'inventivité de ceux qui ornaient les terrasses de leurs

habitations de piliers évoquant l'art raffiné des joailliers, la magnificence des portes du Maramuresh, la discrétion de l'ornementation des coffres de dot ou la permanence de certaines formes de mobilier inaltérées, par rapport aux prototypes médiévaux. En outre, les quenouilles, les cuillers souvent ornées de motifs d'un symbolisme subtil ou les modestes objets d'inventaire ménager nous donnent une image complète de la façon dont le paysan roumain imprimait au bois son esprit décoratif. Les mêmes constantes préoccupations ayant trait à la beauté peuvent être constatées dans la céramique, tant en ce qui concerne les pièces les plus anciennes — où la forme et la simplicité du décor évoquent à un très haut point la céramique néolithique et tout particulièrement la céramique dace — que les pièces représentatives des trois derniers siècles, marquées au sceau du style ornemental et de la chromatique propres à chaque région du pays. Depuis la poterie du nord de la Moldavie, où nous reconnaissons les nuances d'un raffinement oriental remarquable, et jusqu'au large souffle décoratif de celles de Vama, il y a lieu de consigner un ample répertoire d'une inégalable vigueur. Néanmoins, le domaine où l'imagination la plus féconde s'est donné libre cours est assurément celui du textile — tissus, broderies, costumes, tapis, essuie-mains, et autres objets d'usage ménager — qui témoigne d'une admirable fantaisie créatrice allant de la solennité monacale à une somptuosité qui évoque les fastes byzantins (les costumes brodés, féminins ou masculins, constituent véritablement un inépuisable répertoire de beauté).

A l'occasion de son centenaire, le Musée a jugé opportun de changer de visage et, dans cette perspective, il va de soi que l'immense patrimoine qu'il détient offrait d'innombrables tentations, depuis la présentation de la création populaire dans son ensemble — formule qui aurait fourni un tableau général de l'art populaire roumain — et jusqu'à la formule d'une exposition à caractère très limité, mais à même de mettre en lumière les minutieuses préoccupations des organisateurs du musée. La conclusion — pour laquelle, quant à nous, nous n'aurions pas opté — en a été l'agencement actuel qui, tout au long de deux étages, nous présente, disposés dans des vitrines, de nombreux éléments de costumes populaires groupés ou isolés, suscitant l'admiration des visiteurs à l'égard de la méticuleuse patience des réalisateurs de la formule choisie.

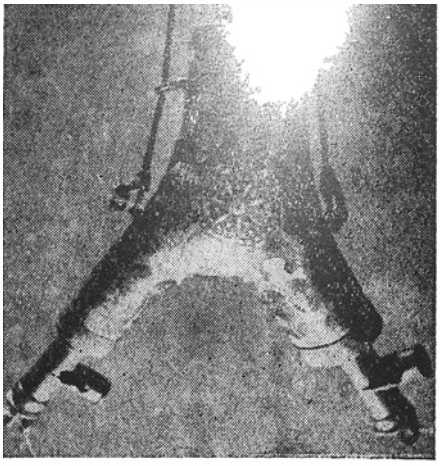


Blouse paysanne du département du Gorj (détail)

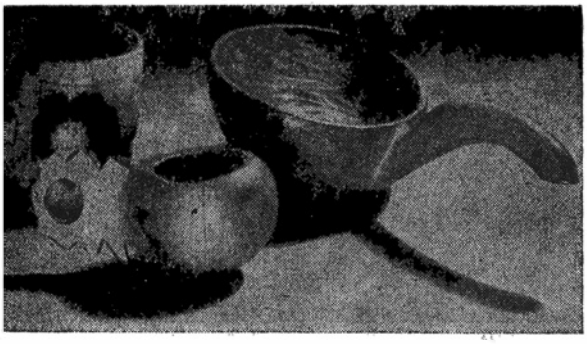
Le centenaire du musée a également donné lieu à une session de communications qui a justement fait ressortir les aspects variés de l'art populaire, lequel constitue un tout harmonieux en dépit des différences existant d'une région à l'autre. En écoutant ces communications, nous avons essayé de reconstituer, en imagination, le musée au complet, passant en revue le trésor d'art et de vision du peuple, trésor sur lequel on ne s'est pas encore suffisamment penché aux fins de découvrir ses sens

profonds, sa genèse et les lois — si elles ont jamais existé — de son évolution.

Des érudits tels que Nicolae Iorga et George Oprescu, pour ne citer que ces deux pionniers, ainsi que le grand connaisseur de l'art du peuple roumain que fut Henri Focillon ont frayé la voie aux chercheurs d'aujourd'hui. Cependant, le vaste domaine de la création populaire est loin d'avoir dévoilé toutes ses splendeurs.



Récipient pour la poudre



← Bols et gobelets en bois

Poterie populaire

Nous rangeant, avec toute la modestie requise, aux côtés de ceux qui se sont consacrés exclusivement aux recherches sur ce plan, nous émettons l'hypothèse de la similitude entre l'art populaire et l'art cultivé, les deux se fondant sur une formation de spécialité. Si les artistes plastiques étudient dans des académies ou des écoles, les paysans, eux, apprennent ou, pour être plus précis, ont appris le métier de leurs parents ou des artistes de leur village. Toutefois, la perpétuation du métier a lieu, dans ce dernier cas, de façon empirique, sans procéder à une étude sous l'angle de la perspective historique du phénomène, mais par la seule appropriation du stade atteint au moment respectif. Si à la ville, les artistes en arrivent à professionnaliser leur talent, ce même fait se remarque chez les paysans, notamment dans les rangs de ceux qui — potiers, sculpteurs sur bois, pelletiers, etc. — mettent tout ce qu'ils ont appris au service du métier pratiqué. Les autres créateurs d'art populaire — nous songeons aux paysannes qui tissent et ornent de broderies leurs propres costumes — sont eux aussi poussés, dans une égale mesure, par l'amour du beau et par le besoin de définir, avec force précision, leur situation dans la stratification sociale du monde du village. Par conséquent, il s'agit toujours d'une interférence entre la pureté du geste esthétique et sa fonction utilitaire.

★

Dans la plus grande partie du monde, l'art populaire n'est plus qu'un souvenir

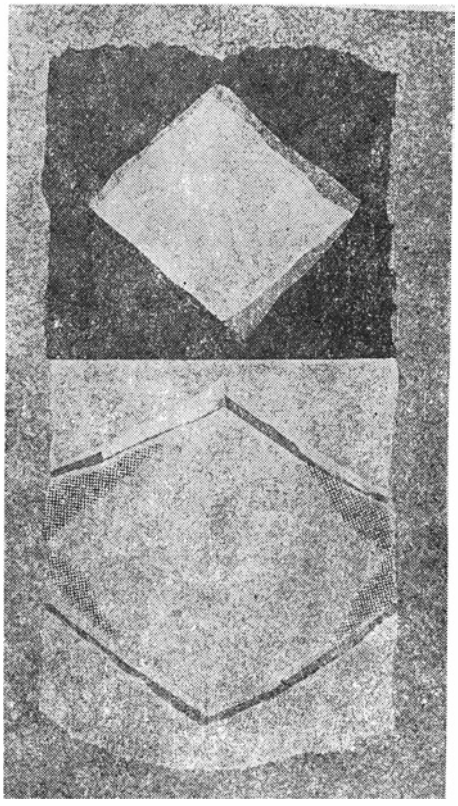
du passé. En ce qui nous concerne, nous pouvons à juste titre être fiers du fait que, grâce à la vitalité de l'expression artistique du paysan roumain, des formes d'art populaire persistent en maints endroits en plein XXe siècle, à une époque de transformations sociales. Le devoir qui nous incombe à nous, en tant que témoins épris de cet art, consiste non pas à prolonger son agonie, mais à tout mettre en œuvre pour découvrir les moyens de vitaliser l'art dit « cultivé » au moyen de ces essences rares, distillées des millénaires durant par un peuple dont les paysans ont toujours fait de la création du beau un acte de haute noblesse.

RADU IONESCU

CARNET D'EXPOSITIONS

Dominés par quelques traits spécifiques — au fond, des constantes esthétiques et stylistiques de l'art roumain en général — la peinture, la sculpture et l'art graphique des jeunes créateurs les plus représentatifs se développent sous le double signe de la continuité et de la discontinuité, de la perpétuation créatrice des traditions et de l'investigation ou de l'innovation. Autant de prémisses qu'un artiste comme Toma Roată fructifie de façon spectaculaire, réussissant à devenir l'un des artisans du langage plastique les plus originaux de sa génération. Adepte, à ses débuts, de la peinture narrative, aux éléments de fabuleux folklorique et aux denses « sonorités » chromatiques, nuancées en rapports subtils, l'artiste a aujourd'hui atteint à une expression synthétique et austère, dominée par une vision constructiviste. La thématique de ses œuvres *(Le grand ciel, Galaxies possibles, Constellations)* reflète, sous le signe des conquêtes contemporaines dans ce domaine, l'immémoriale tentation humaine de déchiffrer les mystères du macrocosme. La soif de vie et de connaissance des espaces infinis bénéficie, chez Toma Roată, des attributs d'un discours plastique soigneusement élaboré, où le jeu des galaxies nous est présenté avec une précision géométrique et une incandescence chromatique très suggestives. Renonçant à la traditionnelle touche de couleur (accréditée en tant que caractéristique de la peinture), Toma Roată a traversé toute une phase de recherches, étayée sur les effets de la xylogravure en noir et en couleur. Il est ainsi parvenu à utiliser les procédés, voire les matériaux de la peinture avec cette indifférence, plutôt simulée, à l'égard des apparences de l'objet, qui caractérise la situation de l'image pour tout un secteur de la pensée moderne. Auteur de compositions équilibrées dans leur complexité, l'artiste demeure un bon coloriste et dessinateur,

TOMA ROATĂ: Galaxies possibles



ADRIAN POPOVICI : l'Erudit

de sorte que les œuvres qui s'éloignent des sujets préférés continuent de décrire, par les moyens du nouveau langage (le montage), l'univers de l'homme moderne, dans des contextes sociaux explicitement exprimés. Cette double propension démontre que la voie menant à une expression complexe et symbolique passe par une suite de recherches qui sont profitables à l'artiste authentique, enrichissant sa vision et ses modalités d'expression. Situation privilégiée, qui est aussi celle de Toma Roată.

Illustrant un genre axé par excellence sur le monde de l'homme, Adrian Popovici confirme vigoureusement le rôle dévolu aux jeunes dans l'affirmation de la sculpture roumaine contemporaine. Partisan de la construction du corps humain selon cette géométrie intime qui rend exemplaires le geste, l'attitude et en fait un langage expressif, l'artiste demeure, sous des formes actualisées, fidèle à la tradition d'ordre et de logique classique. Par cette passion pour le visage, et nous ajouterions pour le corps humain, passion où il fait preuve d'inventivité stylistique, Adrian Popovici s'avère doué pour les techniques du dialogue avec l'espace, depuis le « modelé » nerveux jusqu'à la sculpture en pierre ou en bois, au moyen de plans très amples, délimitant des objets pleins de densité et de force, pareils à des archétypes de cet univers nouveau qui est le nôtre. Portraitiste, de ceux qui rendent l'essence spirituelle du modèle et non pas la simple ressemblance physique, il construit, sur ce plan également, de véritables prototypes à fonction symbolique-éthique (tel *l'Erudit)*. Discrète mais ferme, la présence d'Adrian Popovici marque une certitude dans l'évolution de notre sculpture.

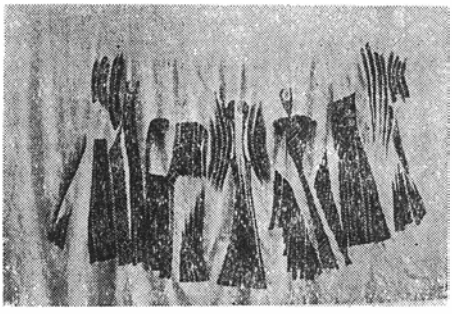
Un autre « cas » intéressant est celui de Wanda Mihuleac, graphicienne qui, dès le temps de ses études, s'est affirmée comme une personnalité bien distincte, ayant un langage propre et beaucoup d'imagination dans l'articulation de certaines formules qui relèvent de la graphique. Elle jouit d'ailleurs, à l'instar d'autres jeunes, de l'avantage de s'être développée dans le contexte d'une gravure féconde, illustrée par une pléiade de noms réputés au niveau national et européen; Wanda Mihuleac s'avère une conscience engagée dans un art aux implications sociales nettes, voire à destination sociale, exprimées néanmoins par un langage où

Graphique de WANDA MIHULEAC

le figuratif pur alterne avec l'allusion et la métaphore plastique. Après l'expérimentation antérieure des soi-disant objets-gravure, volumétriques par excellence, sa récente exposition personnelle nous dévoile une artiste préoccupée, à première vue, des relations de l'homme avec le milieu naturel, mais en réalité, des rapports entre l'*homo faber* et l'*homo sapiens*. Plaidoyers pathétiques en faveur de la sagesse dans ce problème vital pour l'humanité, ou véritables polémiques, non dépourvues d'un tragique sarcasme, contre le déséquilibre écologique, les œuvres de Wanda Mihuleac témoignent présentement d'un caractère figuratif où abondent les associations possibles, grâce aussi aux habiles emplois du « montage ». Artiste aussi intelligente que sensible, elle réussit des performances techniques remarquables, tout en nous faisant pressentir qu'elle a « son mot à dire » au moyen de cet art de la « confession directe » qu'est la graphique.

Enfin, pour clore ce bref tour d'horizon, il convient de nous attarder sur la tapisserie, un art très ancien, réactualisé et auquel ont été conférées de nouvelles valences interprétatives. D'origine archaïque, mais pouvant être impliqué dans l'ambiance moderne, ce domaine est illustré de nombreux noms, parmi lesquels celui d'Anna Tamas occupe une place de choix. En provenance de la fertile école de tapisserie de Cluj-Napoca, la jeune artiste possède aussi bien les qualités propres aux constructeurs d'images véritablement éloquentes, que les qualités requises pour la décoration, réalisant une synthèse d'une indéniable originalité. La technique préférée d'Anna Tamas est celle de la tapisserie traditionnelle, mais sa personnalité s'exprime de façon convaincante dans le domaine des « signes » ou des formes à valeur symbolique où le végétal et l'anthropomorphe s'imbriquent dans l'esprit

Tapisserie d'ANNA TAMAS



de la mythologie folklorique roumaine. Si, au point de vue stylistique, ce genre de tapisserie est placé sous le signe du surréel, du fantastique, les images célèbrent, en dernière instance, la prééminence de l'homme par rapport aux éléments, non sans une note de gravité qui confère aux tissages exposés des valeurs picturales. Poursuivant également un effet décoratif spécifique, Anna Tamas opte pour une gamme de tons sobres — axée sur le vert nuancé et le noir, avec des accents de blanc et de rouge — susceptible d'affermir le caractère à la fois poétique, transfigurant la réalité, et profondément humain de l'univers artistique proposé.

VIRGIL MOCANU

LA RELATION COMPOSITEUR — INTERPRÈTE

Un entretien avec ANATOL VIERU

Une conversation avec Anatol Vieru — l'un des compositeurs proéminents de l'école roumaine contemporaine, un nom qui a un grand retentissement dans la conscience des amateurs de la nouvelle musique — est toujours passionnante, quel qu'en soit le sujet. Auteur d'une œuvre très vaste, qui comporte des ouvrages d'exception dans la plupart des genres musicaux, lauréat de plusieurs prix nationaux et internationaux, Anatol Vieru est le type du créateur réfléchi, conscient des problèmes de son art.

— J'avoue, me dit-il, que ceux d'entre nous (assez nombreux ces derniers temps) qui déclarent avec une fausse (selon moi) pudeur ou modestie: « Je préfère me taire; mon art parle à ma place » — je les ai toujours soupçonnés (avec plus ou moins de raison, selon les cas) de ne pas avoir substantiellement réfléchi à leur profession, de se satisfaire d'une certaine paresse intellectuelle ou, dans le meilleur des cas, de « poser ». Un auteur est d'autant plus intéressant qu'il sait mieux, qu'il est plus capable d'expliquer *en quoi consiste*, évidemment à son point de vue, la valeur de son œuvre...

Une conversation avec Anatol Vieru, je le prévoyais, est toujours passionnante. Mais pourquoi choisir justement ce sujet: le rapport entre le créateur et l'interprète? C'est une question qui sera résolue, je l'espère, par l'interview elle-même.

— Souvent je me suis demandée si, en confiant une nouvelle partition à un interprète (ou à des interprètes) vous envisagiez d'abord ses qualités techniques (ses possibilités de triompher des difficultés de l'écriture) ou plutôt ses qualités expressives, ce « feu » (bien rare!) qui permet de subjuguer, de convaincre l'auditoire.

— L'acte interprétatif ne peut être dissocié de celui du compositeur; l'interprétation prolonge la composition. Et personnellement je ne crois pas à l'auteur pour lequel composer signifie transcrire des sons sur le papier, sans avoir la moindre idée de leur interprétation sonore; l'image

du son nourrit la structure abstraite non seulement chez Stravinsky, mais aussi chez Bach. Dans ma jeunesse, j'ai appris la direction d'orchestre avec Silvestri; j'ai assisté à des dizaines de ses répétitions avec l'orchestre. Mais finalement j'ai réalisé qu'en fait, à le suivre, à écouter ses explications, il m'avait beaucoup appris . . . en fait de composition.

— Que signifie « confier » une partition à un interprète?

— Lorsque j'ai montré à Silvestri mon *Concerto pour orchestre*, je ne le lui ai pas « confié », mais soumis avec beaucoup de crainte. Il est vrai que de son côté il l'a dirigé, à ce qu'il m'a dit alors, avec un vrai plaisir.

De façon générale, je ne commence pas par « écrire », pour ensuite « confier ». Souvent, en composant un morceau, je pense à un certain interprète: le choix est déjà fait. D'autres fois j'écris à la demande même de l'interprète. On peut être inspiré par un interprète comme par une idée, un paysage, un thème musical, un enchaînement de chiffres. A l'aide de tout cela, donc aussi de l'image de l'interprète, un artiste peut souder (pour employer un terme trop modeste) ou forger (un terme peut-être trop précieux) un ouvrage.

— Si je comprends bien, en considérant l'interprète comme un « motif inspirateur », vous avez en vue l'artiste et non l'artisan; dans l'ensemble de votre œuvre, il est le stimulant qui fait passer vos idées dans le concret, qui les transmet fidèlement à l'auteur.

— Je dois dire aussi qu'à ce point de vue j'ai eu de la chance avec mes interprètes, que le choix ait été le mien ou le leur, ou l'effet d'un pur hasard. Quand je ferme les yeux en pensant à eux, j'éprouve à leur égard un sentiment général de reconnaissance.

— Au moment où vous offrez votre partition pour être exécutée, qu'elle soit écrite spécialement pour l'interprète ou non, lui donnez-vous dès le début les explications nécessaires sur la structure de la composition, ou sur l'expression? Ou bien le laissez-vous en découvrir tout seul les « mécanismes » intérieurs?

— Une œuvre vraiment musicale, si simple qu'elle paraisse, est un organisme complexe, à beaucoup d'étages, avec un grand nombre de prolongements possibles. La plus précise des notations musicales n'est guère qu'une approximation. Si on la rend « à la lettre », et non dans son esprit, l'exécution ne vous satisfera pas plus que l'interprétation dite «poétique», sans approfondissement du texte. Mais faire une analyse musicologique à l'usage de l'interprète n'est que rarement utile; vous l'exposez au danger de ne plus voir l'ensemble à cause des détails. Il m'est arrivé que des chefs d'orchestre qui avaient minutieusement étudié certaines de mes partitions (Guenadii Rojdestvenski, Ludovic Baci) y découvrent der erreurs indiscernables « à vue d'œil ». J'interviens très rarement au cours des répétitions, une fois que les grands traits de l'interprétation ont été fixés. Pour les premières auditions, je tiens toujours à assister à l'exécution de mes ouvrages. En avril 1974, à Champigny, on jouait *Quatre angles pour regarder Florence*, pour quatre interprètes; le lendemain, à Stockholm, la Philharmonie locale exécutait les *Jeux* pour piano et orchestre. J'ai préféré être présent à la première audition de Champigny. Car une première audition est le véritable achèvement d'une œuvre et peut marquer le début d'une tradition interprétative.

— C'est vrai: certaines de vos œuvres sont entrées dans la conscience des auditeurs en restant indissolubement liées au nom des interprètes qui les ont « créées » en première audition.

— En effet. Cela a été le cas du chœur « Madrigal », dirigé par Marin Constantin, pour les *Scènes nocturnes*, de Hrisanide pour les *Jeux*, d'Avy Abramovici pour le *Concerto de violon*, de Cătălin Ilea pour la *Sonate pour violoncelle seul*.

— Qu'arrive-t-il lorsque les œuvres « créées » par un certain interprète entrent au répertoire d'autres artistes? Est-ce qu'ils y découvrent de nouvelles vertus expressives, inexploitées par leurs prédécesseurs? Ou bien se contentent-ils de suivre le « modèle » consacré?

— Il existe, en effet, des interprétations modèles, « de référence », dirait-on. Il existe une tradition interprétative. De nos jours le disque, la bande magnétique fixent ces interprétations consacrées. Mais le modèle de toute interprétation demeure, à mon sens, la partition. Il ne faut consulter les interprétations « de référence » que pour des aspects particuliers. Toute véritable interprétation est une re-création. L'interprétation elle-même est un phénomène complexe: par exemple, le tempo en est un aspect étroitement lié aux autres. Un même tempo peut être bon pour une interprétation, et « mort » pour une autre. Il faut avoir écouté beaucoup de musique, beaucoup senti et beaucoup médité, pour pouvoir se dégager des aspects extérieurs de l'interprétation d'autrui et trouver

celle qui vous convient le mieux, c'est-à-dire la vôtre.

— *C'est, je crois, un désir légitime chez un auteur, et en tout cas la manière la plus naturelle d'envisager son propre ouvrage, que de le considérer comme un « organisme » dont l'indépendance continue à se développer après que la vie lui a été insufflée. Je suppose qu'il en a été ainsi de la* Sonate pour violoncelle, *que j'ai écoutée assez récemment, présentée dans un même concert, dans sa version originale et dans une nouvelle variante où le violoncelle était accompagné par la percussion. Quels mobiles ont pu vous déterminer à cette expérience, dont la formule est inédite bien que dans la musique récente les cas de « familles de compositions » soient fréquents (vous avez vous-même écrit* Clepsydres I *et* II*)?*

— Ces retours sur des ouvrages plus anciens tendent parfois à les parfaire, mais dans le cas des *Horloges* pour la *Sonate pour violoncelle*, il s'agit d'autre chose. L'idée de modeler, de produire une œuvre indépendante, qui se laisse contempler du dehors, « en étranger », m'a longtemps poursuivi. *Le musée musical* prenait pour point de départ une sorte de regard fixé sur l'objet (il s'agissait, en l'occurrence, d'un prélude de Bach) afin de le redécouvrir par une contemplation innocente, en l'extrayant de son contexte culturel; en d'autres mots, d'un effort particulier de « reconnaissance », comme s'il y avait en jeu un objet entièrement nouveau. Les *Horloges* pour la *Sonate pour violoncelle* sont un cas de ce genre; elles encadrent, dirais-je, autrement un même phénomène, elles le placent sous un autre éclairage. D'une manière plus générale, le contexte devient pour moi plus important que le phénomène et dans tous les cas, je me trouve devant un phénomène nouveau, dont l'ancien n'est plus qu'une partie.

— *Vous êtes d'ailleurs interprète vous-même: vous vous manifestez souvent comme chef d'orchestre et vous avez eu en cette qualité des réalisations mémorables. Je ne suis pas près d'oublier, par exemple, le* Pierrot Lunaire *de Schönberg, tel qu'il a été présenté sous votre direction, pour la première fois en version intégrale.*

— Ces derniers temps, il est vrai, j'ai assez souvent dirigé l'orchestre. Il y a aujourd'hui un véritable courant des compositeurs chefs d'orchestre, qui interprètent uniquement, ou surtout, leurs propres ouvrages. Ce n'est pas mon cas: j'ai fait mes débuts au pupitre en 1947, après des études professionnelles menées sous la direction de Lindenberg, et plus tard, comme je vous le disais, avec Silvestri. Une certaine évolution intérieure et, en un sens, les hasards de la vie ont interrompu cette activité. Mais dans mon for intérieur, j'ai continué à « diriger », même malgré moi; certains aspects de cet art, qui est aussi une science, ont mûri entre temps. Diriger les morceaux de Schönberg et d'Ives, à l'occasion de leur centenaire, ou le concert de musique de chambre consacré à Georges Enesco, pour commémorer notre grand musicien, m'a semblé tout naturel. Mais je dirige sans me considérer pour cela un chef d'orchestre; je suis simplement un musicien.

Etre « simplement un musicien », c'est, dans le cas d'Anatol Vieru, composer en créateur sans cesse renouvelé mais fidèle à soi-même, diriger comme un chef exigeant envers lui-même et les autres, mais lucide et sensible, guider ses élèves de la classe de composition en pédagogue authentique, parler et écrire sur la musique en musicologue muni d'une généreuse vision d'ensemble.

LUMINIȚA VARTOLOMEÏ

LES JEUNES COMPOSITEURS ROUMAINS DANS LA VIE MUSICALE INTERNATIONALE

Quiconque a, ces 10 ou 15 dernières années, parcouru l'itinéraire des grands festivals de musique contemporaine — Darmstadt, Donaueschingen (R.F. d'Allemagne), Royan (France), l'Automne à Varsovie — aura constaté que la jeune école musicale roumaine a, ces derniers temps, gravi les échelons d'une presti-

gieuse affirmation. On peut même dire que la 7e décennie a marqué la large affirmation de l'école roumaine de composition dans le paysage culturel et artistique contemporain, tout comme l'école polonaise de composition avait rempli d'étonnement le monde musical des années 55—60. Ainsi se fait-il qu'au programme de ces festivals, les œuvres des « classiques » de la musique de nos jours — Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Yannis Xenakis, Kristoph Penderecki — alternent avec celles d'un lot massif de compositeurs de Roumanie: Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroë et Anatol Vieru. Jeunes et enthousiastes promoteurs du nouveau, il y a 10 ou 15 ans, ceux-ci sont aujourd'hui des personnalités mûres, s'occupant eux-mêmes de former les jeunes générations de compositeurs (présentement tous les quatre sont professeurs au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest).

Rien, donc, de plus naturel si Niculescu, Stroë, Olah et Vieru, par la prestance de leur personnalité, ont influé sur l'évolution de la création des compositeurs des générations plus jeunes. En fait, deux orientations d'envergure ont été adoptées par les compositeurs roumains à partir de la seconde moitié de notre siècle. Même chez Enesco — ce musicien de génie qui a dévoilé au monde la spiritualité roumaine reflétée en musique — on peut parler de l'existence de deux orientations, par endroits parallèles, qui fusionnent dans la phase de profonde maturité de son œuvre. Il s'agit, d'une part, du recours aux ressources d'une richesse insoupçonnée du folklore musical et, de l'autre, de la tendance à l'universalisation de l'expression, tendance parfaitement naturelle dans le contexte contemporain, marqué par un afflux important de valeurs artistiques.

Quel que soit le trait dominant que présente l'œuvre de tel ou tel compositeur, sa création dénote — de façon évidente — l'interaction de ces deux tendances. On peut, par exemple, parler d'une orientation vers la rationalisation du discours musical, par l'englobement de techniques de composition de circulation universelle: nous nous référons aux procédés post-sériels d'organisation des coordonnées musicales — rythme, matériel sonore, intensité, orchestration. Fait toutefois intéressant, nombre de ces procédés devenus, disons, classiques dans l'arsenal des moyens d'expression d'un auteur contemporain ont, en Roumanie, été appliqués à un matériel musical d'une indéniable individualité: le trésor de la musique populaire roumaine — un trésor vivant, une source perpétuelle d'inspiration et de régénération. C'est en cela d'ailleurs que réside la puissante originalité d'œuvres appartenant à Tiberiu Olah ou à Anatol Vieru, où la suggestion folklorique initiale a été transposée d'une manière tellement complexe qu'on peut à peine la reconnaître. Profondément émouvants demeurent cependant la force monolithique de l'expression dans le cycle d'œuvres — *la Colonne de l'infini*, la *Table du Silence* et *le Portail du Baiser* — que Tiberiu Olah a dédiées au mémorable Brancusi, ou le sentiment de la grandeur humaine dont fait foi l'oratorio d'Anatol Vieru, intitulé *Mioritza (l'Agnelette)*. D'autre part, le processus de formalisation logico-mathématique des paramètres musicaux, dans l'œuvre de Ştefan Niculescu et d'Aurel Stroë, permet une ferme structuration de l'expression dans des zones spirituelles subtilement nuancées. Il est hors de doute que les compositeurs appartenant aux générations plus jeunes font preuve d'orientations multiples et à la fois très distinctes. Nous découvrirons, par exemple, le franc abord des éléments morphologiques du folklore roumain dans l'œuvre de Mihaï Moldovan; ses compositions *Vitraux*, *Textures*, d'autres encore, font appel aux effets de perception globale des micro-événements musicaux constitués et reconstitués en moments substantiels d'une grande fraîcheur artistique. D'un nouvel abord du folklore, quelque peu apparenté au précédent, fait également foi l'œuvre de Liviu Glodeanu, auteur d'un opéra, *Zamolxis* (divinité dace), dont l'image prend valeur de symbole métaphorique. D'ailleurs, les genres scéniques sont fréquemment abordés par les jeunes auteurs. C'est le cas, entre autres, de l'opéra- oratorio *les Revenants*, d'après Eminescu, écrit par Nicolae Brînduş selon une vision d'ensemble d'une profonde limpidité sonore, et de l'opéra représentant un bon divertissement scénique signé Cornel Ţăranu, *le Secret de Don Juan;* des éléments de la commedia dell'arte y sont traités de façon caricaturale, en usant d'une musique néo-classique qui comprend maints éléments de jazz et de danse moderne.

Se fait également jour dans les œuvres de la jeune génération la tendance à réaliser des visions artistiques complexes appelées à englober — à partir d'un tracé musical — des éléments de mouvement scénique, de ballet, de théâtre, de lumière, de poésie; nous pourrions citer, à cet égard, la pièce de Corneliu Cezar intitulée *Aum* ou encore les visions poétiques élevées dont témoignent les œuvres *Concentrique* ou *Suggestions* d'Octavian Nemescu. Au nombre des représentants de

la plus jeune génération, il y a aussi lieu de mentionner Corneliu Dan Georgescu dont l'œuvre est imprégnée de la nostalgie de la chanson populaire roumaine, suggérant un certain climat spirituel, et Lucian Meţianu, d'une impressionnante constance logico-mathématique dans l'architecture de ses visions musicales. D'autre part, chez un compositeur plus jeune encore, comme l'est Costin Cazaban, la logique de la construction sert à une révélation expressive du flux poétique, le texte de Saint-John Perse étant utilisé comme point de départ de l'introspection musicale.

Digne d'intérêt est, en outre, l'effort artistique tout à fait remarquable de plusieurs créateurs qui se tournent vers des sources non traditionnelles comme le sont les sources électroniques et la tape-music — fondée sur des arrangements de bande magnétique. Si certains d'entre eux, tels Aurel Stroë, Lucian Meţianu, Liviu Dandara, ont créé une partie de leurs ouvrages de ce genre à l'étranger, dans les studios de Tchécoslovaquie, de l''Allemagne Fédérale ou des Pays-Bas, d'autres, par contre, ont mis sur pied un laboratoire de recherches électro-acoustiques près le Conservatoire de musique bucarestois. Créée dans ce laboratoire, la musique électronique du compositeur Dinu Petrescu exprime une vision dramatique, vigoureuse, qui se propose de mettre en lumière le sens positif de la condition humaine dans le monde contemporain.

Un rôle de tout premier ordre dans la promotion des ouvrages de la jeune école de composition a été dévolu à une série de concerts-débats organisés dans les Studios de la Radiotélévision Roumaine. Des travaux accusant les tendances les plus variées et dont les auteurs appartiennent à différentes générations sont — dans le cadre de ces manifestations — présentés, expliqués et discutés par des compositeurs, des interprètes, des auditeurs du grand public. Des dizaines et des dizaines de pièces musicales — qui autrement n'auraient pu figurer au programme des concerts donnés par les différents orchestres ou formations du pays — ont, de la sorte, été présentées à un public désireux de connaître les orientations de dernière heure de la musique roumaine. Au cours de ces concerts — outre les œuvres des compositeurs présentés antérieurement — ont, si on nous passe l'expression, vu les feux de la rampe des travaux dus aux jeunes Sorin Vulcu, Iancu Dumitrescu, Nicolae Coman, Ştefan Zorzor et à maints autres.

Quels seraient donc les traits dominants du tableau de la composition roumaine actuelle? Au premier chef, sans nul doute, l'orientation spirituelle vers les plus vastes horizons de la connaissance artistique, sous l'angle desquels le point de départ initial — à savoir: le climat d'une spiritualité typiquement roumaine — se trouve reflété par les modalités les plus variées.

DUMITRU AVAKIAN

NOUVEAUX DISQUES

De nouvelles réalisations discographiques ont récemment marqué le paysage de la vie musicale roumaine et su, en vertu de la qualité artistique de l'interprétation et du niveau technique de l'enregistrement, s'imposer à l'attention des amateurs. Nous en avons choisi pour preuve, dans le catalogue de l'éditeur, la Maison de disques Electrecord, quatre titres qui nous proposent un panorama synthétique du phénomène symphonique roumain au cours des quatre dernières décennies de ce siècle. Il s'agit en fait de la période la plus féconde de l'histoire nationale de la création et de l'interprétation musicale, période qu'ouvrirent magnifiquement des personnalités comme Georges Enesco ou Dinu Lipatti, Mihaïl Jora ou Ionel Perlea, Paul Constantinescu ou Constantin Silvestri. De l'un de ces maîtres de l'école musicale roumaine — Paul Constantinescu — Electrecord a retenu deux œuvres qui s'apparentent, bien qu'élaborées à grande distance, par un même style mélodique, résultat d'une magistrale alliance du folklore autochtone et des vertus expressives du néo-classicisme caractéristique de l'entre-deux-guerres. Composée en 1937, la *Sinfonietta* est une œuvre de jeunesse, dont la matière thématique est structurée par quatre mouvements — *Allegro vivo*, *Moderato*, de nouveau *Allegro vivo* et *Agitato* — chacun d'eux réalisant une micro-forme sonore indépendante. Ainsi, par exemple, le dynamisme

et la chromatique variée de la palette timbrale permettent de comparer le premier mouvement à une sonate que suivent, dans l'ordre, des variations modales, un scherzo et un rondo dont le rythme s'inspire des danses populaires roumaines. L'intention d'ordonner la matière sonore en constructions d'une symétrie classique s'exprime aussi par la durée objective de chaque mouvement (quatre minutes environ), intention que respecte l'interprétation de l'Orchestre de Studio de la Radiotélévision, dirigé par Ludovic Baci.

La seconde œuvre de Paul Constantinescu, sur le même disque ECE 01012, est la *Symphonie de Ploieşti*, composée en 1961, deux ans avant sa mort. Fêté lors de l'accomplissement de ses 50 ans, Paul Constantinescu avouait avoir porté en soi, des années durant, le désir de composer une œuvre qui fût en même temps le couronnement de sa carrière et un hommage à sa ville natale. La symbiose qu'il y réalisa entre les formes harmoniques et polyphoniques traduit l'intention de surprendre le flux vital de la ville de Ploieşti en une fresque d'un caractère chronologique et spécifique, et animée par un grand dynamisme. Le « programme » de cet ouvrage est exposé par l'auteur comme suit: Premier mouvement: Ploieşti, ville des jardins entre la Prahova et le Teleajen; *Scherzo:* l'Auberge de Ţugulea, qui accueillait jadis les chariots paysans et les convois des marchands; *Andante:* ode aux héros des batailles de Plevna et de Mărăşeşti; *Finale* — Ploieşti, ville martyre, ville de l'industrie en expansion, ville de l'avenir, « telle que je la vois déjà se dresser sur les démolitions cette fois nécessaires » (n.n. Ploieşti fut pendant la guerre antifasciste le théâtre de durs combats). La confession s'achève sur une note émue: « Je crains cependant que Ploieşti ne me gagne de vitesse et n'écrive sa propre histoire avant que ma vision soit réalisée; il va falloir me dépêcher. »

Cette esquisse de programme se trouve développée, sur le plan sonore, par la fructification de quelques noyaux thématiques d'origine folklorique, archaïques même, descendus des brumes d'un Moyen Age lointain ou semés de pittoresques inflexions orientales. Le diatonisme de l'harmonie modale associé à des polymodalismes mélodiques crée des effets surprenants. Le compositeur use de la polyphonie pour approfondir le jeu d'ombres et de lumières de l'évocation historique. Tournant le dos aux clichés fatigués du baroque de l'Europe occidentale, la *Symphonie de Ploieşti* en appelle à l'hétérophonie du melos populaire roumain, dans une orchestration simple dont les tons, parfois accusés, n'altèrent cependant pas sa transparence.

Au pupitre de l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision, Constantin Bobescu a su accentuer la saveur des rythmes populaires et en souligner l'ardente soif de vivre, l'optimisme vigoureux né de la confiance dans les transformations à venir.

Une heureuse évaluation des trésors du folklore musical roumain a poussé compositeurs et musicologues à entreprendre de véritables explorations dans des régions moins connues des spécialistes, dans les monastères, les bibliothèques privées, les musées. Auteur d'un traité consacré aux *Formes musicales du Baroque*, Sigismund Toduţă, compositeur et docteur en musicologie, a élaboré la transcription orchestrale de quatre *Tablatures pour luth* dues à Valentin G. Bakfark, transcription qu'il a confiée à l'Orchestre de chambre de la Philharmonie « Georges Enesco » et au chef d'orchestre Paul Popescu, interprètes du disque STM-ECE 0708. Compositeur, et de plus virtuose renommé du luth, Valentin Graef, originaire de Braşov et connu sous le pseudonyme de Bakfark, fut un troubadour attardé de la Renaissance au XVIe siècle, invité aux grandes cours impériales d'Europe. Passé maître en contrepoint, il a laissé de nombreux ouvrages originaux et des adaptations de pièces vocales à l'usage de son instrument. Sigismund Toduţă en a choisi quelques-uns, puis, se laissant guider par le principe des parentés stylistiques, les a assemblés en une suite comportant les mouvements suivants: *Andantino mosso, Allegretto grazioso, Mosso ma non troppo* (D'amour me plains), *Molto cantabile*. Par-delà leur caractère documentaire, les *Tablatures* conservent la fraîcheur d'une musique témoignant d'une grande sensibilité et douée d'une harmonie et d'une mélodicité parfaites, comme le sont d'ailleurs toutes les reliques artistiques de la Renaissance.

Une même noblesse d'intentions caractérise la seconde face du disque, où nous trouvons deux ouvrages de Doru Popovici — *Codex Caioni*, pour orchestre à cordes et timbales, et *Poème byzantin*, pour orchestre à cordes. Rappelant à la vie la célèbre collection de mélodies parue en Transylvanie à la fin du XVIIe siècle par les soins de Ion Căianu, devenu par la suite Johannes Cajoni, le compositeur a imaginé une orchestration imprégnée de parfum archaïque, nostalgique et évocateur dans le *Cantique de la Princesse Lupu*, coloré et vivement rythmé dans le *Jeu d'enfants* et la *Danse valaque*. Le *Poème byzantin* utilise une suggestion thé-

matique prise à un vieux chant de Noël, mais amplifiée d'une manière originale. L'interprétation orchestrale se fait particulièrement remarquer par l'apport des cordes, qui créent d'ingénieux effets sonores allant savamment du pizzicato malicieux à de graves accords entonnés avec un ensemble parfait.

Le prétexte littéraire des *Dialogues dramatiques pour orchestre à cordes et flûte* du compositeur Dumitru Bughici est fourni par les poèmes de Mariana Dumitrescu. Les *Dialogues* se proposent d'incarner en sonorités l'émotion de l'homme confronté au destin, au terme d'une méditation sur une existence tragique. Le soliste de l'orchestre symphonique de la Radiotélévision est Nicolae Alexandru, dont la flûte prend des résonances déchirantes et les interventions évoquent le théâtre antique athénien.

Le même disque, ECE 01013, comprend encore, du même auteur, la symphonie *Pages de chroniques* en une excellente exécution orchestrale due à l'orchestre symphonique de la Philharmonie « Moldova » de Jassy, sous la baguette de Ion Baciu. Il ne s'agit pas, comme le titre pourrait le faire croire, d'une fresque sonore développant quelques images glorieuses puisées dans l'histoire de la patrie. Dans les six tableaux qui composent la symphonie, en une structure suggérant le rapprochement avec une suite, Dumitru Bughici s'est proposé de réactualiser les souvenirs d'une enfance passée entre les deux guerres mondiales dans l'ambiance patriarcale de la ville de Jassy. En dépit de l'apparence vive et malicieuse des exploits enfantins, et voilée par les réminiscences transfigurées par le temps révolu, la substance de la matière sonore se condense en accords élégiaques. Nous nous écartons ainsi de l'image traditionnelle de l'enfance sereine et sans souci pour découvrir, dans la ville moldave encore oppressée par l'ombre magique d'une fin de siècle, les spasmes gigantesques d'un combat entre deux mondes (celui du passé oppressif, celui de la libération présente) irréconciliables. La matière sonore s'ennoblit sous la poussée dynamique d'un souffle révolutionnaire qui aboutit à un dénouement en apothéose. L'ouvrage s'ouvre sur le tableau intitulé *Temps de jadis*, lequel, reprenant aux oratorios antiques sa fonction de prologue, dessine les deux thèmes qui constitueront l'armature de la symphonie. Le second tableau, *Frisson de feuilles dans le jardin du Copou*, est une succession de séquences chromatiques, d'un caractère évocateur. Peu à peu l'atmosphère apparemment calme se dissout et à partir du tableau *Acharnement à Nicolina* nous nous engageons dans la fièvre des préparatifs d'une grève ouvrière. Vient ensuite l'inévitable confrontation dramatique, rendue, sur le plan sonore, par un déchaînement frénétique de la masse orchestrale. Le quatrième tableau, *Accalmie*, sollicite aux auditeurs un instant de recueillement pour les ouvriers sacrifiés. Le frisson d'émotion de ce « remember » est repris et continué par le tableau suivant, *Que cela ne se répète plus*, sous la forme d'un engagement solennel prononcé au cours d'une page dramatique et ardente par les descendants des héros révolutionnaires. Le tableau final, *Jassy aujourd'hui et demain*, couronne, par une apothéose, les inoubliables réverbérations du combat mené par les communistes de Jassy, recouvrant les traumatismes d'une enfance sévère et faisant triompher la confiance en l'esprit justiciaire de la société socialiste. La symphonie *Pages de chroniques*, du compositeur Dumitru Bughici, a remporté le prix de l'Union des Compositeurs en 1974. Ce nouveau disque Electrecord confirme une fois de plus la valeur de l'ouvrage.

Auxiliaires précieux de la communication entre public, compositeur et interprètes, les enregistrements que nous avons choisi de vous présenter se recommandent aussi par leurs qualités techniques, dont la finesse permet de saisir la moindre subtilité d'interprétation et qui transforment l'audition en un moment de véritable satisfaction esthétique.

GH. A.

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ECHOS ● ÉCHOS

● *90 sur 90*, c'est le titre symbolique donné à l'exposition présentée par PAVEL BIRO, peintre naif, à Arad, salle du « Forum », à l'occasion des quatre-vingt-dix ans de l'artiste. Source d'inspiration des quatre-vingt-dix peintures et aquarelles exposées : le paysage roumain.

● *Le costume populaire du département de l'Olt*, c'est le titre de l'exposition qu'a abritée la Salle « Artis » de la ville de Slatina. On pouvait y admirer des costumes richement ornementés, des « zavelci » (sorte de tabliers) brodées de fils de laine, d'or et d'argent, ainsi que de paillettes, de même que des « pieptare » (gilets), des « ii » (chemises ou blouses paysannes à manches longues couvertes de broderies et pailletées), des « marame » (longs voiles de gaze couvrant la tête) propres aux habitants des villages des environs.

Sous l'égide du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, le Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie a organisé une exposition intitulée *l'Egypte antique — trois millénaires de culture*. Les quelque quatre cents objets exposés appartenaient aux Musées d'Etat, au Musée d'Egyptologie ainsi qu'à la Collection de papyrus de Berlin.

Un montage audio-visuel a été réalisé à Bucarest, dans la salle d'exposition de l'Athénée Roumain ; il avait pour titre : « L'impressionnisme, » avec un commentaire de Raymond Cogniat.

La ville de Lugoj possède un Musée d'histoire, d'art et d'ethnographie fondé il y a vingt-cinq ans. Parmi ses collections totalisant plus de 40.000 objets et présentant un intérêt scientifique et culturel marquant, figurent entre autres des objets de céramique découverts à Susani dans un sanctuaire appartenant à la culture hallstattienne (première période de « l'âge de fer », de 1000 à 500 ans avant notre ère), des trésors monétaires de l'époque daco-romaine, ainsi que de nombreuses pièces ethnographiques.

Dans le cadre des échanges culturels et scientifiques ainsi que des accords conclus entre la Roumanie et la R. D. Allemande, l'Autriche, la Bulgarie, Cuba, la Grèce, la Hongrie, la Norvège, la Pologne, la Tchécoslovaquie et l'Union Soviétique, un groupe d'architectes de ces pays ont visité la Roumanie. A cette occasion, ils ont pu faire des études sur certaines réalisations architecturales de Bucarest, Piteşti, Curtea de Argeş, Rîmnicu Vîlcea, Sibiu, Sighişoara, Braşov, et des bords roumains de la mer Noire ; ils ont visité divers instituts où s'élaborent les projets ainsi que divers chantiers et leur visite a permis de fructueux échanges d'opinions entre eux et les architectes roumains.

L'exposition de peinture tchèque et slovaque du XXe siècle, organisée à Bucarest dans les salles du Musée d'Art de la R.S. de Roumanie avec le concours de la Galerie d'Art de Prague, a été marquée par une intéressante diversité des styles et des personnalités artistiques qui se sont imposées sur le plan national et sur le plan européen.

Avec, à sa tête, le chef d'orchestre Ludovic Baci, l'orchestre de musique ancienne de la Radiodiffusion Roumaine a donné dix-huit concerts en Espagne.

A Seattle, aux États-Unis, le baryton roumain Dan Iordăchescu a interprété *Le Trouvère* sur la scène de l'Opéra.

Maria Nistor-Slătinaru, après toute une série de récitals, a fait valoir sa voix de soprano à l'Opéra de Lubeck dans *Don Carlos* de Verdi.

Les musiciens roumains Zenaïda Pally, mezzosoprano, Elena Marinescu, soprano, Cornel Rusu, ténor, avec Nicolae Ciubuc, metteur en scène, Nicolae Ionescu, accompagnateur, et Mihaï Rădulescu, guitariste, ont poursuivi leur série de spectacles au Théâtre Musical de Sarrebruck.

Des œuvres appartenant à l'art graphique, dues à des professeurs et à des étudiants relevant du Département d'Art de l'Université de Floride (États-Unis) ont été exposées à Bucarest, Galerie « Eforie ».

Dans la ville de Baia Mare, les salles du « Complexe d'expositions» ont abrité le premier Salon d'art plastique, organisé par la filiale de l'Union des Artistes Plasticiens au Maramuresh.

L'U.R.S.S. — pays du tourisme. Sous ce titre une exposition de photographies a été ouverte à Suceava, sous l'égide du ministère du Tourisme de la R. S. de Roumanie et de la Direction générale pour le tourisme international près le Conseil des ministres de l'U.R.S.S. Les images exposées présentaient des monuments historiques, diverses œuvres d'art, des paysages ainsi que de nombreuses réalisations des hommes soviétiques.

A la maison-musée « Th. Pallady » de Bucarest a été ouverte une exposition d'œuvres d'art inspirées par le monde de l'enfance, et portant la signature de grands artistes roumains.

Le paysage roumain contemporain: c'est sous ce titre que s'est ouverte une exposition organisée au Club *Republica* pour les ouvriers de la plate-forme industrielle « 23 August », et qui groupe des œuvres appartenant au Musée « Anastasie Simu » de Bucarest, signées par : OCTAV ANGHELUŢĂ, SPIRU CHINTILĂ, ION PACEA, EUGEN POPA, ION SĂLIŞTEANU, GH. SPIRIDON, etc.

Sous l'égide de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, une fort intéressante exposition a été organisée au Musée d'Histoire de la République Socialiste de Roumanie. Au moyen de nombreux témoignages documentaires, elle a offert une vision d'ensemble de l'un des épisodes les plus significatifs de l'histoire du peuple roumain dans son combat pour la liberté, l'unité et l'indépendance nationale. Il s'agit de la première union des Pays Roumains — réalisée en 1600—sous le sceptre de Mihai Viteazul — Michel le Brave — le souverain qui a pris valeur de symbole dans la lutte menée pour la réalisation de l'Etat national roumain et qui prit le titre de « Prince-régnant de Valachie, de Transylvanie et de toute la Moldavie. »

Ainsi que le soulignait la préface de son catalogue, l'exposition de *Peinture contemporaine de l'U.R.S.S.* ouverte aux Galeries « Orizont » de Bucarest a présenté « des œuvres dédiées au présent et au passé de l'Union Soviétique, œuvres qui dessinent la figure des hommes soviétiques dans la perspective historique qui est la leur ». Bien que restreinte du point de vue numérique, si l'on songe à l'immense variété de la peinture soviétique contemporaine, l'exposition, grâce à la qualité de la sélection, a cependant réussi à présenter les préoccupations les plus actuelles des artistes plasticiens de l.U.R.S.S.

Expositions personnelles ouvertes à Bucarest: MIHAÏ BANDAC, TEODOR CATANĂ, MIHAÏ MIRCEA CIOBANU, EMIL CIORTAN, GHEORGHE CONSTANTINESCU, VASILE DOBRIAN, VASILE GRIGORE, VIOREL HUŞI, G. LAZĂR, TRAIAN MARINESCU, PAULINA MIHAÏ, SILVIU ORAVIŢAN-CREŢU (peinture), ION PACEA (peinture et gouache), MARGARETA STAHL, G.N.G. VĂNĂTORU, TIBERIU ZELEA, GHEORGHE ZIDARU (peinture) ; ALA JALEA-POPA, TEODORA STENDL (gravure) ; DAN BĂNCILĂ (verre) ; RĂZVAN MIHĂESCU, ADRIANA MIHĂILESCU, WANDA MIHULEAC, GEORGETA MUSZTAÏ, OCTAVIAN ŢARĂ-LUNGĂ, IOAN UNTCH (arts graphiques) ; ELENA FORŢU (scénographie) ; MARCEL GUGUIANU, MIHAÏ MIHAÏ. (sculpture); ADRIAN SZASZ (photographies).

Signalons, à Bucarest également, l'exposition au moyen de laquelle CONSTANTIN NIRCĂ fait connaître au public les œuvres de peinture et de céramique qu'il a créées au cours de ces sept dernières années.

Des icônes du Maramuresh datant des XVIIIe et XIXe siècles ont été exposées à Bucarest au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie. Si certaines étaient anonymes, d'autres appartenaient à des maîtres roumains bien connus, tels TUDOR ZUGRAV, ŞTEFAN et STAN ZUGRAV.

Le Salon de l'Humour a réuni, aux Galeries d'art de la ville de Bucarest, les caricatures et les dessins satiriques les plus réussis des artistes roumains du genre.

Après plusieurs représentations de « Madame Butterfly » à Amsterdam, les chanteurs roumains Emil Gherman (ténor) et Eugenia Moldoveanu (soprano) ont entrepris au Japon une tournée, au cours de laquelle ils se sont faits entendre dans six récitals.

NOUVELLES DE L'ÉDITION

POÉSIE

GEORGE ALBOIU: *Stîlpi* (Piliers). Éditions Cartea Românească. DUMITRU ALEXANDRU: *Focuri iarna* (Feux en hiver). Éditions Cartea Românească. ALEXANDRU ANDRIŢOIU: *Am* (J'ai). Éditions Albatros. PETRU ANGHEL: *Frumosule fiu* (Fils beau). Éditions Eminescu. VASILE ANDRONACHE: *Texte de ființă* (Textes d'être). Éditions Litera. GHEORGHE AZAP: *Maria*. Éditions Facla. ION BARBU: *Poezii* (Poésies). Anthologie, tableau chronologique, préface et commentaires de Marin Mincu. Éditions Albatros, collection « Lyceum ». ION BĂNUŢĂ: *Panorama iubirii zugravului* (Panorama de l'amour du peintre), du cycle « Olimpul diavolului » (« L'Olympe du diable »). Éditions Eminescu. LUCIAN BLAGA: *În marea trecere — The Great Transition* (La grande transition), édition bilingue roumaine-anglaise, traduction: Roy Mac Gregor Hastie. Éditions Eminescu. VALERIU BUCUROIU: *Ascensor pentru cuvinte* (Ascenseur de mots). Éditions Albatros. VIRGIL CARIANOPOL: *Elegii și elegii* (Elégies et élégies). Éditions Eminescu. CONSTANTIN CIOPRAGA: *Ecran interior* (Ecran intérieur). Éditions Junimea. RADU CRIȘAN: *Aproape o lebădă* (Presque un cygne). Éditions Albatros. ARCADIE DONOS: *Sunete arse* (Sons calcinés). Éditions Albatros. CONSTANTIN DUMITRESCU: *Cetatea nemuritoare* (La cité immortelle). Éditions Albatros. MIHAÏ DUȚESCU: *Imnuri orfice* (Hymnes orphiques). Éditions Albatros. VICTOR FELEA: *Cumpăna bucuriei* (L'équilibre de la joie). Éditions Dacia. GRIGORE H. GRANDEA: *Scrieri* (Ecrits) /Vers et prose/. Éditions Minerva. ION IUGA: *Irosirea zăpezilor* (La ruine des neiges). Éditions Cartea Românească. ION IUGA: *Cămașa patriei* (La chemise de la patrie). Éditions Albatros. AL. MACEDONSKI: *Rondeluri. Psalmi. Nopțile* (Rondeaux. Psaumes. Les nuits). Anthologie et postface d'Ovidiu Ghidirmic. Éditions Scrisul Românesc. ADRIAN MANIU: *Lupii de aramă* (Les loups d'airain). Éditions Dacia. TEOHAR MIHADAȘ: *Elegii* (Elégies). Éditions Eminescu. ION MINULESCU: *Versuri* (Poèmes). Anthologie, postface et biblographie de Gabriela Omăt. Éditions Minerva, collection « Arcades ». NICOLAE MOTOC: *Poem scris pe suflarea pămîntului* (Poème écrit sur l'haleine de la terre). Éditions Eminescu. ADRIAN MUNȚIU: *Vîrsta cunoașterii* (L'âge de la connaissance). Éditions Albatros. ADRIAN POPESCU: *Focul și sărbătoarea* (Le feu et la fête). Éditions Dacia. IOANID ROMANESCU: *Paradisul* (Le paradis). Éditions Junimea. MARIN ȘORESCU: *Norii* (Les nuages). Éditions Scrisul Românesc. MARGARETA STERIAN: *Soare difuz* (Soleil diffus). Éditions Cartea Românească. GHEORGHE TOMOZEI: *Negru Vodă* (Le prince Noir). Éditions Eminescu. NICOLAE TURTUREANU: *Nocturne* (Nocturnes). Éditions Junimea. PAUL TUTUNGIU: *Colindele din Țara lui Orfeu* (Les noëls au Pays d'Orphée). Éditions Cartea Românească. HARALAMBIE ȚUGUI: *Lîngă vetrele sacre* (Près des âtres sacrés). Éditions Junimea. LUCIAN VALEA: *Vocile* (Les voix). Éditions Junimea. EMIL VORA: *Nestinsa uimire* (Admiration inassouvie). Éditions Eminescu. ELENA ZARESCU: *O tăcere adaos* (Un silence ajout.) Éditions Albatros. A signaler, de même, le volume anthologique *Poesis*, en français, paru aux Éditions Eminescu par les soins d'Aurel George Boeșteanu, ainsi que *Mică antologie de poezie română modernă — Petite anthologie de poésie roumaine moderne*, édition bilingue roumaine-française. Anthologie, préface et présentation par Valeriu Rusu. Éditions Minerva.

ROMANS

DUMITRU ALMAȘ: *Frații Buzești* (Les frères Buzescu), t.II. Luceafărul a răsărit (L'étoile du matin s'est levée) Éditions Eminescu. ION ARAMĂ: *Luntrașii lui Vlad Vodă* (Les bateliers du prince Vlad). Éditions Ion Creangă. C. BĂRBUCEANU: *Expresul de noapte* (L'express de nuit). Éditions Eminescu. LIVIU BRATOLOVEANU: *Reptila* (Le reptile). Éditions Dacia. CELLA DELAVRANCEA: *O vară ciudată* (Un étrange été). Éditions Eminescu, collection « Le roman d'amour », B. ELVIN: *Partea mea de comedie* (Ma part de comédie). Éditions Eminescu, collection « Le roman d'amour ». GABRIEL GAFIȚA: *Lumini pentru cei singuri* (Lumières pour ceux qui sont seuls). Éditions Cartea Românească. HORIA GANE: *Dimineața noului venit* (La matinée du nouveau venu). Éditions Cartea Românească. MIHAÏ GIUGARIU: *Magdalena*. Éditions Eminescu. ION LĂNCRĂNJAN: *Caloianul* (La danse du « Caloian »). Éditions Albatros. TEODOR MAZILU: *Într-o casă străină* (Dans une maison étrangère). Éditions Cartea Românească. GIB I. MIHĂESCU: *Donna Alba*. Éditions Minerva. LUDOVIC ROMAN: *Racheta albă* (La fusée blanche) Éditions Ion Creangă. VALENTIN ȘERBU: *Figuranții. Baltazar* (Les figurants. Balthazar). Éditions Cartea Românească. GÉZA TABÉRY: *Cerbul* (Le cerf). Traduction de l'hongrois par Veronica Bârlădeanu. Préface de Dan Zamfirescu. Éditions Kriterion. IONEL TEODOREANU: *La Medeleni* (A Medeleni). Éditions Minerva, collection « Bibliothèque pour tous ».

NOUVELLES, RÉCITS, CONTES

GEORGETA MIRCEA CANCICOV: *Îndrăgostitele* (Les amoureuses). Préface de Ion Vlad. Éditions Minerva. DOÎNA CIUREA: *Schițe bucureștene* (Récits bucarestois). Éditions Cartea Românească. ISTVAN NAGY: *Dincolo de strada fericirii* (Par-delà la rue du bonheur). Traduction de l'hongrois par Adela-Rodica Sălăgianu. Préface de Simion Pop. Éditions Kriterion. AL. PHILIPPIDE: *Floarea din prăpastie* (La fleur du précipice). Éditions Minerva, série « Arcades ». MIHAÎ RĂȘICĂ: *Primul cîntec* (Le premier chant). Éditions Militaires. ION DUMITRU TEODORESCU: *Aproapele* (Le prochain). Éditions Facla. VALERIU VARVARI: *1100 de zile risipite* (1100 jours gaspillés). Éditions Dacia. NICOLAE VELEA: *Călător printre înțelepciuni* (Voyageur à travers les sagesses). Illustrations: Constantin Baciu. Éditions Albatros. Mentionnons également, aux Éditions Eminescu, *Zarea purpurie* (L'horizon pourpré), un recueil de prose roumaine inédite, en hommage au 30e aninversaire du Jour de la Victoire sur le fascisme.

THÉÂTRE

CONSTANTIN CHIRIȚĂ: *Adîncimi* (Profondeurs). Éditions Eminescu, collection «La rampe ». MIHNEA GHEORGHIU: *Unul în doi* (Un en deux) /1601 — Capul (La tête), 1821 — Zodia Taurului (Le signe du Taureau). Éditions Eminescu. PETRU VINTILĂ: *Casa care a fugit prin ușă* (La maison qui s'est enfuie par la porte). Édition Eminescu, collection « La rampe ».

MÉMOIRES, DOCUMENTS, JOURNALISME, REPORTAGES

ANCA BALACI: *Cetăți și himere* (Cités et chimères). L'Italie de Tarquinies à Syracuse. Avant-propos de Francesco Gligora. Photographies: Dan Eremia Grigorescu. Éditions Sport-Tourisme. GEORGE BARIȚ: *Contemporanii săi* (Ses contemporains), t.II. Éditions Minerva, collection « Etudes et documents ». ILEANA BRATU: *Răsturnare în spațiu* (Renversement dans l'espace). Éditions Cartea Românească. ȘERBAN CIOCULESCU: *Amintiri* (Souvenirs). Éditons Eminescu. VICTOR FRUNZĂ: *Muzeu sentimental* (Musée sentimental). Éditions Touristiques. BAZIL GRUIA: *Blaga inedit* (Blaga inédit). Souvenirs et documents. Éditions Dacia, collection « Testimonia ». ANTON HOLBAN: *Opere* (Œuvres), III. Édition parue par les soins et avec des notes et une bibliographie d'Elena Beram. Éditions Minerva. L. KALUSTIAN: *Facsimile* (Fac-similés). Éditions Eminescu. ELENA MĂTASĂ: *Lacul omului* (Le lac de l'homme). Éditions Sport-Tourisme. GIB I. MIHĂESCU: *Însemnări pentru timpul de azi* (Notes pour le temps présent). Éditions parue par les soins et avec une préface de Diana Cristev. Éditions Dacia. SÂNZIANA POP: *Propuneri pentru paradis* (Propositions pour le paradis). Éditions Junimea. ION HELIADE RĂDULESCU: *Suvenire și impressi ale unui proscris* (Souvenirs et impressions d'un proscrit). Traduction, édition soignée, annotée et préfacée par Maria Protase. Éditions Dacia. LIVIU REBREANU: *Caiete I* (Cahiers I), avec une présentation signée Niculae Gheran. Texte établi en collaboration avec Valeria Dumitrescu et Gh. Fischer. Éditions Dacia. IOAN SLAVICI: *Atitudini și mărturisiri* (Attitudes et témoignages). Édition parue par les soins et avec une préface de Z. Macoveï. Éditions Facla.

TRADUCTIONS

DWIGHT D. EISENHOWER: *Cruciadă în Europa* (Crusade in Europe). Etude introductive de Cristian Popișteanu. Traduction de Nicolae Mineï. Éditions Politiques.

TRADUCTIONS DE LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

BARBEY D'AUREVILLY: *Diabolicele* (Les diaboliques). Traduction et préface d'Irina Bădescu. Éditions Minerva, collection « Bibliothèque pour tous ». EVANGHELOS AVEROFF-TOSSITZA: *Întoarcerea la Micena* (Le retour à Mycènes). Préface de Ion Brad. Traduction de Polixenia Karambi. Éditions Univers, en collaboration avec le Théâtre National « I.L. Caragiale , collection « Thalie ». ANNA BANTI: *Cămașa arsă* (La chemise brûlée). Traduction et préface de Florin Chirițescu. Éditions Univers, collection « Le roman du XXe siècle » . BOCCACE: *Decameronul* (Le Décaméron). Éditions Minerva, collection « Bibliothèque pour tous ». NECATI CUMALI: *Vară secetoasă* (Eté de sécheresse). Traduction de Nevzat M. Yusuf. Éditions Albatros. GEZÁ GÁRDONYI: *Contract de căsătorie* (Contrat de mariage). Traduction de Veronica Bârlădeanu. Éditions Eminescu. WILHELM HAUFF: *Lichtenstein*. Traduction de Mihaï Isbășescu. Éditions Albatros. WERNER HEIDUCZEK: *Un semestru de tandrețe* (Un semestre de tendresse). Traduction de Sevilla Răducanu. Éditions Eminescu. ALDOUS HUXLEY: *Geniul și Zeița* (Le Génie et la Déesse). Traduction et notes de Dumitru Ciocoï-Pop. Éditions Dacia. GÉRARD KLEIN: *Seniorii războiului* (Les seigneurs de la guerre). Traduction et préface de Vl. Colin. Éditions Univers, collection « Romans de science-fiction ». SREČKO KOSOVEL: *Extazul morții* (L'extase de la mort). Traduction de Radu Cârneci. Éditions Univers. PIERRE CARLET DE MARIVAUX: *Viața Mariannei* (La vie de Marianne). Traduction de Madeleine Samitca et Maria Sachelarie. Préface et tableau chronologique d'Al. Dimitriu-Păușești. Éditions Minerva, collection « Bibliothèque pour tous ». DOMINIC MULAISHO: *Graiul mutului* (Le langage du muet). Traduction de Luci a Gogan. Éditions Univers. SAÏATNOVA: *Regele trubadur* (Le roi trouvère). Traduction de Victor Tulbure. Éditions Univers. HENRYK SINKIEWICZ: *Aniela*. Traduction d'Elena Linția. Éditions Eminescu, collection « Le roman d'amour ». DIEGO VALERI: *Poezii* (Poésies) /Poesie. Verità di uno/ avec un avant-propos de l'auteur. Édition bilingue. Traduction d'Alexandra Bărcăcilă. Éditions Univers. STEFAN ZWEIG: *Triumful și destinul tragic al lui Erasm din Rotterdam* (Le triomphe et le destin tragique d'Erasme de Rotterdam). Traduction d'Emerich Deutsch. Éditions Univers , collection « Biographies romancées ». A signaler également *O mie și una de nopți* (Mille et une nuits). Povestea lui Ali-Baba și a celor patruzeci de hoți — Le conte d'Ali-Baba et les quarante voleurs), traduction de Haralambie Grămescu. Éditions Minerva, collection « Bibliothèque pour tous » .

HISTOIRE, THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

ION DODU BĂLAN: *Artă şi ideal* (Art et idéal). Éditions Eminescu. G. BOGDAN-DUĪCĂ: *Studii şi articole* (Etudes et articles). Éditions Minerva, série « Restitutio ». ŞTEFAN CAZIMIR: *Stelele cardinale* (Étoiles cardinales). Essai sur Eminescu. Éditions Eminescu. ION COCORA: *Privitor ca la teatru* (Spectateur comme au théâtre). Éditions Dacia. DOĪNA CURTICĂPEANU: *Orizonturile vieţii în literatura veche românească* (Les horizons de la vie dans la littérature roumaine ancienne). Éditions Minerva. ION GHEORGHE: *Cultul zburătorului* (Le culte du sylphe). Éditions Eminescu. OVIDIU GHIDIRMIC: *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii* (Camil Petrescu ou le pathos de la lucidité). Éditions Scrisul Românesc. IORDACHE GOLESCU: *Povăţuiri pentru buna cuviinţă* (Conseils de savoir-vivre). Édition parue par les soins du Dr Gh. Paschia. Avant-propos de Marin Bucur. Éditions Eminescu, collection «Bibliothèque Eminescu ». SILVIAN IOSIFESCU: *Proză şi luciditate* (Prose et lucidité). Éditions Eminescu, collection « Synthèses ». AUREL MARTIN: *Introducere în opera lui N. Filimon* (Introduction à l'œuvre de N. Filimon). Éditions Minerva. D. MICU: « *Gîndirea* » *şi gîndirismul* (« La Pensée » et son courant). Éditions Minerva. FLORIN MIHĂILESCU: *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu* (Introduction à l'œuvre de Hortensia Papadat-Bengescu). Éditions Minerva. GEORGE MUNTEANU: *Sub semnul lui Aristarc* (Sous le signe d'Aristarque). Éditions Eminescu. M. NIŢESCU: *Repere critice* (Repères critiques). Éditions Cartea Românească. CONSTANTIN NOĪCA: *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti* (Eminescu ou pensées sur l'homme complet de la culture roumaine). Éditions Eminescu. GABRIELA-MARIA PINTEA: *Panaït Istrati*. Éditions Cartea Românească. MARIAN POPA: *Comicologia* (La comicologie). Éditions Univers. TRAĪAN ŞELMARU: *Premiera de aseară* (La Première d'hier soir). Éditions Eminescu. MIRCEA TOMUŞ: *Istorie literară şi poezie* (Histoire littéraire et poésie). Éditions Facla. MIHAĪ UNGHEANU: *Arhipelag de semne* (Archipel de signes). Éditions Cartea Românească. MIRCEA VAĪDA: *Lucian Blaga. Afinităţi şi izvoare* (Lucian Blaga. Affinités et sources). Éditions Minerva, série « Confluences ». TEODOR VĂRGOLICI: *Prietenia literară* (L'amitié littéraire). Éditions Albatros. GH. VRABIE: *Structura poetică a basmului* (La structure poétique du conte de fées). Éditions de l'Académie. MIRCEA ZACIU: *Bivuac* (Bivouac). Éditions Dacia. H. ZALIS: *Conştiinţa de sine a criticii literare româneşti* (La conscience de soi de la critique littéraire roumaine). Contributions bibligraphiques, t. I. Édité par la Bibliothèque Centrale Universitaire. A signaler aussi *Tradiţie şi inovaţie. Idei şi atitudini literare* (Tradition et innovation. Idées et attitudes littéraires). Étude et anthologie de Florin Mihăilescu. Éditions Eminescu, collection « Permanences. Perspectives ».

TRADUCTIONS

G. WILSON KNIGHT: *Studii shakespeariene* (Etudes shakespeariennes). Traduction de Ioana Comino-Cizek. Éditions Univers.

PHILOSOPHIE, ESSAIS

VICTOR BÂRLĂDEANU: *Responsabilitate şi destin* (Responsabilité et destin). Éditions Albatros. LIVIUS CIOCÂRLIE: *Realism şi devenire poetică* (Réalisme et devenir poétique). Éditions Facla. AL. DUŢU: *Umaniştii români şi cultura europeană* (Les humanistes roumains et la culture européenne). Éditions Minerva. ION IANOŞI: *Schiţă pentru o estetică posibilă* (Esquisse pour une esthétique possible.). Éditions Eminescu. MIRCEA MALIŢA: *Cronica anului* 2000 (Chronique de l'an 2000). IIe édition. Éditions Politiques. MIRCEA MALIŢA: *Idei în mers* (Idées en marche). Éditions Albatros. TUDOR VIANU: *Idealul clasic al omului* (L'idéal humain classique). Éditions Encyclopédiques Roumaines.

TRADUCTIONS

Gîndirea asiro-babiloniană în texte (La pensée assyro-babylonienne dans les textes). Étude introductive de Constantin Daniel. Traduction et notes d'Athanase Negoiţă. Éditions Scientifiques, collection « Bibliotheca Orientalis ». *Eseul englez* (L'essai anglais), Anthologie et préface de Virgil Nemoianu. Présentation: Andreĭ Brezianu. Éditions Minerva, collection « Bibliothèque pour tous ». GEORG LUKÁCS: *Ontologia existenţei sociale* (Ontologie de l'existence sociale). Traduction de Radu Stoichiţă et Vasile Zamfirescu. Étude introductive de N. Tertulian. Éditions Politiques, collection « Idées contemporaines ». GEORGES POLITZER: *Filozofia şi miturile* (La philosophie et les mythes). Avant-propos de Georges Cogniot. Traduction de I. Niculescu. Éditions Univers, collection « Essais ».

LINGUISTIQUE

IORGU IORDAN: *Stilistica limbii române* (Stylistique de la langue roumaine). Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

SOCIOLOGIE

PETRE ANDREĪ: *Opere sociologice* (CEuvres sociologiques), t. II. Édition parue par les soins du Dr Mircea Maciu. Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. TRAĪAN HERSENI: *Sociologia limbii* (Sociologie de la langue). Éditions Scientifiques, collection « Synthèses sociologiques ». ELENA ZAMFIR: *Modelul sistemic în sociologie şi antropologia culturală* (Le modèle systématique dans la sociologie et l'anthropologie culturelle). Éditions Scientifiques, collection « Synthèses sociologiques ».

TRADUCTIONS

J. STOETZEL, A. GIRARD: *Sondajele de opinie publică* (Les sondages de l'opinion publique). Traduction de I. Pecher. Éditions Scientifiques, collection « Synthèses sociologiques ».

HISTOIRE

DUMITRU ALMAŞ: *Eroi au fost, eroi sînt încă* (Il y a eu des héros, il y en a encore). Éditions Politiques. GH BEJANCU, O. LUSTIG: *Cronică în marş* (Chronique en marche). Éditions Militaires. ION HORAŢIU CRIŞAN: *Burebista şi epoca sa* (Burebista et son époque). Éditions Encyclopédiques Roumaines. MARIN GEORGE: *Baba Novac, căpitan în oastea lui Mihai Viteazul* (Baba Novac, capitaine dans l'armée de Michel le Brave). Éditions Militaires. GH. ZAHARIA, I. CUPŞA, AL. VIANU: *Al doilea război mondial* (La seconde guerre mondiale). Éditions Politiques. A mentionner, en outre, *Istoria universală* (Histoire universelle). L'époque contemporaine 1918—1939. Coordonnateurs: Alexandru Vianu et Constantin Buşe. Éditions Didactiques et Pédagogiques.

ARTS

VASILE FLOREA: *Goya*. Éditions Meridiane, série « Les classiques de la peinture universelle ». NEGOIŢĂ LĂPTOIU: *Nagy Imre*. Éditions Meridiane, série « Artistes roumains ». HANS MATTIS-TEUTSCH: *Ideologia artei* (Idéologie de l'art). Traduit de l'allemand par Melania Ioanitescu. Avant-propos de Mhaï Nadin. (Kunstideologie — Stabilität und Aktivität im Kunstwerk). Éditions Kriterion. FLORIAN TUCĂ: *Coloanele-statui de la Moisei* (Les colonnes-statues de Moïseï). Éditions Militaires.

TRADUCTIONS

SABATINO MOSCATI: *Lumea fenicienilor* (Le monde des Phéniciens). Traduction d'Adrian Lăzărescu. Préface de Răzvan Theodorescu. Éditions Meridiane, collection « Arts et civilisations ». DIEGO VALERI: *Ghidul sentimental al Veneţiei* (Guido sentimentale di Venezia). Traduction, préface et notes d'Alexandria Bărcăcilă. Éditions Meridiane, collection « Bibliothèque d'art. Biographies. Mémoires. Essais ».

MUSIQUE

V. FIROIU: *Un român şi harul său: Ionel Perlea* (Un Roumain et son art: Ionel Perlea). Éditions Albatros. MIRCEA M. ŞTEFĂNESCU: *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc* (Le chant révolutionnaire et patriotique roumain). Éditions Musicales.

DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES

DUMITRU BUGHICI: *Dicţionar de forme şi genuri muzicale* (Dictionnaire de formes et genres musicaux) /en roumain, latin, grec, allemand, anglais, russe, italien/. Éditions Musicales. CHRISTIAN IONESCU: *Mică enciclopedie onomastică* (Petite encyclopédie onomastique). Éditions Scientifiques et Encyclopédiques. HORIA C. MATEI, SILVIU NEGUŢ, ION NICOLAE, NICOLAE ŞTEFLEA: *Statele lumii de la A la Z — Mică enciclopedie* (Les États du monde de A à Z — Petite encyclopédie). Éditions Scientifiques et Encyclopédiques. THEOFIL SIMENSCHY: *Un dicţionar al înţelepciunii* (Un dictionnaire de la sagesse), t. IV. Editions Junimea. A signaler de même *Dicţionar Politic* (Dictionnaire Politique), réalisé par une équipe placée sous l'égide de l'Académie « Ştefan Gheorghiu ». Éditions Politiques. *Dicţionar cronologic de medicină şi farmacie* (Dictionnaire chronologique de médecine et pharmacie), paru par les soins du Dr C. Brăescu. Éditions Scientifiques et Encyclopédiques.

LIVRES EN ALLEMAND

LOTTE BERG: *Mit den Augen der Sehnsucht* (Avec les yeux de la nostalgie). Éditions Kriterion. KLAUS KESSLER: *Nachricht über Stefan* (Nouvelles de Ştefan). Éditions Kriterion.

LIVRES EN HONGROIS

Bolyai — Levelek (Bolyai — Lettres). Éditions Kriterion, collection « Teka ». LUDWIG BÖRNE: *Párizsi Levelek* (Lettres de Paris). Traduction d'András Szilágyi. Éditions Kriterion, collection « Teka ». MIHAÏL KOGĂLNICEANU: *A Parasztság Sorsának Könnyítése* (Comment alléger le sort des paysans). Traduction de György Bözödi, Lajos Jordáki, György Kerekes et Géza Nagy. Éditions Kriterion, collection « Teka ».

NOS COLLABORATEURS

MIRCEA MALIŢA (n. 1927). Professeur à l'Université de Bucarest, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Il fait des recherches dans le domaine de l'application des mathématiques aux sciences sociales et aux relations internationales. Citons parmi ses œuvres les essais d'anticipation: *Chronique de l'an* 2000 (1969); de voyages: *Repères* (1967): *le Sphinx* (1969), *Pierres vivantes* (1973); des méditations sur la problématique humaine: *l'Or gris*, t. I—III (1971—1973) et *Idées en marche* (1975).

HENRI ZALIS (n. 1932). Licencié en philologie. Chercheur dans le cadre de la Bibliothèque Centrale universitaire où il a publié les contributions bibliographiques commentées *le Romantisme dans la littérature roumaine* (1967). *Tudor Vianu* (1967). Auteur, également, des monographies *Nicolae Filimon* (1958), *Gustave Flaubert* (1968), ainsi que des ouvrages d'histoire littéraire: *le Romantisme roumain. Essai sur les âges intérieurs du courant* (1968) et *Ecrivains roumains en voyage* (1972).

DAN GRIGORESCU (n. 1931) docteur en littérature comparée de l'Université de Bucarest, maître de conférences à la même Université, membre de la section de critique et d'histoire de l'Art de l'Union des Artistes Plasticiens de la République Socialiste de Roumanie et du Conseil de Direction de l'Association Internationale d'histoire de la culture. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Shelley* (monographie, 1962), *Treize écrivains américains* (essais, 1967), *l'Expressionnisme* (1968), *le Cubisme* (1972), *Shakespeare dans la culture roumaine moderne* (1972), *l'Histoire de l'art américain* (1973), *Pop-art* (1975). Prix de critique de l'Union des Artistes Plasticiens de la République Socialiste de Roumanie (1969) et Prix international Emerson (1973).

SIMION ALTERESCU (n. 1921). Docteur en histoire de l'art de l'Université de Bucarest. Chef du secteur des recherches théâtrales de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, membre de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (FIRT). Citons parmi ses œuvres: *le Théâtre National «I. L. Caragiale» 1852—1952*, Bucarest (1955); *I. L. Caragiale sur le théâtre*, Bucarest (1957); *Mise en scène. Drame. Théâtre*. Budapest (1962); *Anthologie des écrits théoriques sur l'art roumain*, Bucarest (1972) (en collaboration). Il a été également rédacteur responsable de *l'Histoire du théâtre en Roumanie*, t. 1—1965, II—1971, t. III—1973 et coordonnateur d'édition du volume *le Théâtre roumain contemporain, 1944—1974*, Bucarest (1975).

GHEORGHE ANGHELESCU (n. 1936). Après avoir fini les cours du Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest, il s'est affirmé dans la vie musicale de Roumanie en tant qu'instrumentiste (hautbois) et musicologue. Auteur de nombreux essais et articles parus dans les revues « Muzica » (La Musique), « România literară » (La Roumanie littéraire), « Contemporanul » (Le Contemporain), « La Roumanie d'aujourd'hui », « Revue Roumaine », etc. Appréciant son talent, le célèbre flûtiste français Jean Pierre Rampal lui a alloué une bourse à l'Académie Internationale d'Été de Nice. Il a joué sous la direction de musiciens réputés tels Jean Pierre Rampal, Tony Aubin, Pierre Deivaux, F. Quattrochi, F. Aubradous, Louis Fourestier.

MIHAĬ GAFIŢA (n. 1923). Docteur ès lettres de la Faculté de Philologie de l'Université de Bucarest. Rédacteur en chef des Editions «Cartea Românescă ». Il a fait ses débuts littéraires avec des écrits pour enfants, puis s'est affirmé en tant que publiciste, critique et historien littéraire. Il a publié les monographies *Cezar Petrescu* (1963); *Duiliu Zamfirescu* (1969) et les volumes d'essais *la Face cachée du monde* (1974).

DUMITRU AVAKIAN (n. 1942). Etudes au conservatoire «Ciprian Porumbescu » de Bucarest. Débuts journalistiques dans la rédaction de «Scînteia », le plus grand quotidien roumain. Il a publié, tant dans la revue «Muzica» que dans d'autres revues du pays, de nombreux articles et essais sur la musique européenne ancienne, la musique préclassique ainsi que sur la musique contemporaine, roumaine de prédilection. Il est professeur, de musique au lycée «George Enescu » de Bucarest.

Pour prendre un abonnement à la
REVUE ROUMAINE
prière de s'adresser à

I L E X I M

Département export-import presse
64—66, Calea Griviței, Bucarest — Roumanie
P.O.B. 2001 Télex 011631
ou aux firmes suivantes :

R. D. ALLEMANDE	Deutscher Buch Ex. u. Import — Leninstrasse 16, Leipzig. 701
R. F. d'ALLEMAGNE	Kubon & Sagner, POB 68, Munich 34 ; W. E. Saarbach G.m.b.h. 5 Cologne, 1 Postfach 1510
ARGENTINE	Libreria Hachette S. A. Rivadavia 73943, Buenos Aires
AUTRICHE	Globus-Zeitungen — 1200 Vienne, Höchstädtplatz
BELGIQUE	Du Monde Entier — 5, Place St. Jean, Bruxelles ; Agence Messageries de la Presse — Rue du Percil 14 — 22, Bruxelles ; Wander, Mustraat 10, 3000 Louvain
BULGARIE	Hemus — Bd. Rousky 6, Sofia
CANADA	Co-operative Bookshop LTD., 882, Main Street, Winnipeg ; International Subscription Agency — Periodics 5090 Papineau, Montréal 34
R. P. de CHINE	Waiwen Shudian, POB 88, Pékin
R. P. D. de CORÉE	Chulphanmul, Pyongyang
CUBA	Cubartimpex Simon Bolivar, Palacio Almado 1, Building 1, La Havane
ESPAGNE	Libreria y Exposicion Buchholz S.A., Avda Calvo Sotelo 3, Apartado 1040, Madrid 4 ; Libreria Herder, Calle de Malmos 26, Barcelone
ÉTATS-UNIS	Fam. Book Service, 69, Fifth Avenue South 9, F. New York 10003 N.Y. ; Continental Publications 111, South Mermanec Avenue, St. Louis, Missouri 63105 ; Walter J. Johnsons Inc., 11 Fifth Avenue N.Y. ,3, New York ; IUB — International University Booksellers Inc., 101, Fifth Avenue New York 10003 ; ERSCO Industries Inc., 1, St. Avenue North, 13th St., Birmingham, Alabama 35203 ; Franklin Square Agency Inc., 545 Cedee Lane — Teanech N. Y. 07666 ; Maxwell Scientific International Inc., Fairview Park, Elmsford, New York 10523 ; The Library of Congress, Washington D3 20540 ; Mc Graw Hill Book Company, 330 West 42nd Street, New York, N. Y. 10036 ; Stechert and Hafner Inc., 31, East 10th Street, New York, N. Y. 10003
FINLANDE	Akateemien Kirjakuppa — POB 128, Helsinki 10
FRANCE	Hachette — 79, Boulevard Saint-Germain 17, Paris 6 ; Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne — 111, Rue Réaumur 75, Paris 2 ; Agence Littéraire et Artistique Parisienne, 23, Rue Royale, Paris 8 ; Office International de Documentation et Librairie, 48, Rue Gay-Lussac, Paris 5; Dawson-France, 4, Rue du Faubourg Poissonnière 75, Paris 10 ; Club du Livre Technique, 1, Rue de Turbigo, Paris 1 ; Messageries du livre — Importation — 116, Rue du Bac, Paris 7 ; Europériodiques S.A., 72, Bd Semard, 92 Saint-Cloud
GRANDE-BRETAGNE	Collet's Holdings Ltd., Denington Estate, London Road, Wellingborough Northans ; Abakos, Kent Ltd., 24, Upper Grosvenor Road Tombridge Wells, Kent ; Central Books Ltd., 37 Grays Inn Road, Londres WC1 ; Academic Press, Berkeley Square House, Berkeley Square, Londres W 1 ; WM Dawson & Sons Ltd., Cannon House, Macklin St., Londres WC 2 ; Bailey Suscription Agents Ltd., Warner House, Folkestone, Kent, England ; Blackwell Scientific Publications Ltd., 5, Alfred Street, Oxford OX 1,4 HB ; Pergamon Press Ltd., Headington Hill Hall Oxford, Oxford 64881 ; Robert Maxwell & Co. Ltd., 4 — 5, Fitzroy Square, Londres W 1
HONGRIE	Kultura, POB 149 — Budapest 62
ISRAËL	Haiflepac Ltd., 11, Arlosoroff Street, Haifa ; Lepac Ltd., 15, Rambam Street Tel-Aviv
ITALIE	So-co. Lib. Rib Export-Import, Piazza Margana 33, Rome ; Libreria Commissionaria Sansoni SpA, Via Lamarmora 45, 50121 Florence
JAPON	Nauka Ltd., 30 — 19 Minami-Ikebukuro 2, Chome Toshima-ku, Tokyo
MONGOLIE	Mongolgosknigotorg — Oulan-Bator
NORVÈGE	Norsk Bokimport — POB 3267 — Oslo
PAYS-BAS	Swets & Zeitlinger, 487 Keizergracht, Amsterdam C ; Antiquariat Junk Waldenstraat 10 ; Jochen Boekhandel, Pegasus, Leidsestraat 25, Amsterdam ; Intertaal Von Baerlesstraat 150, Amsterdam Zuit ; Meulenhoff Beuilingstraat 2, Amsterdam C ; Martinus Nijhoff, POB 269, La Haye
POLOGNE	Ruch, ul. Wilcza 46, Varsovie
PORTUGAL	Libreria Buchholz-Lissabona, Avda Liberdade, Libreria Buchholz LDA, Rua Duque de Palmela 4, Lisbonne
SUÈDE	D. C. Fritze — Fredgatan 2, Stockholm 16
SUISSE	Pinkus & Cie, Froschaugasse 7, Zurich
TCHÉCOSLOVAQUIE	Artia, Ve Smeckach 30 — Prague I ; Slovart AG — Gorkeho 17, Bratislava
UNION SOVIÉTIQUE	Mejdunarodnaïa Kniga, Moscou — G-200
R. D. du VIETNAM	So Xaut Nhap Bao — Hai Ba trung 32, Hanoï
YOUGOSLAVIE	Jugoslavenska Knjiga, Terazije 27 ; Forum, 1, Vojvoda Misica-Novisad; Prosveta, Terazije 16/1, Belgrade ; Libertatea Z. Zrenjanina, 7, Pancevo

43.434

AU SOMMAIRE DU PROCHAIN NUMÉRO :

REPÈRES ROUMAINS DANS LA CULTURE DU MONDE

VIRGIL CÂNDEA — Civilisation roumaine et civilisation universelle

TÉMOIGNAGES SUR LA LITTÉRATURE ROUMAINE

RAFAEL ALBERTI et MARIA TERESA LEÓN, GIULIO CARLO ARGAN, MIGUEL ANGEL ASTURIAS, DANUTA BIENKOWSKA, PIERRE DE BOISDEFFRE, RITA BOUMI PAPPAS, ILYA EHRENBOURG, PAUL FOSTER, KEITH HITCHINS, LÉONID LÉONOV, YOURI KOJEVNIKOV, PABLO NERUDA, MIODRAG PAVLOVIČ, SALVATORE QUASIMODO, AMITA RAY, HANS DE ROO, JEAN ROUSSELOT, HANS SITTNER

COMMENTAIRES

AL. DUTU — L'humanisme civique
PAUL CORNEA — L'esprit, non la lettre
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA — Un grand romantique: Mihaï Eminescu
GEORGETA HORODINCĂ — Le réalisme—déterminations spécifiques
OV. S. CROHMĂLNICEANU — Le moment de l'avant-garde
ANA MARIA POPESCU — Auteurs dramatiques roumains sur les scènes du monde

DAN GRIGORESCU — L'équilibre des formes et de la couleur
MIRCEA VOÏCANA — Enesco dans l'actualité musicologique
I. M. ȘTEFAN — La valeur de la tradition technique et scientifique

CENTENAIRE BRANCUSI

Etudes de DAN HĂULICĂ et BARBU BREZIANU